



Matthias Grünewald



Betende Magdalena. Kreidezeichnung in Oxford. (Zu S. 180.)

Oskar Hagen

Matthias Grünewald

Mit 113 Abbildungen

Zweite Auflage



R. Piper & Co. Verlag / München 1920

Gedruckt bei A. Wohlfeld in Magdeburg

Inhalt

Vorwort zur ersten Auflage.

„Matthäus Grünewald, sonst Matthäus von Aschaffenburg genant, dörf unter allen den bästen Geistern der alten Teutschen in der edlen Zeichen- und Mahl-Kunst keinem weichen, oder etwas nachgeben, sondern er ist in der Warheit den fürtreflichsten und bästen, wo nicht mehrer, doch gleich zu schätzen. Es ist aber zu bedauren, daß dieser ausbündige Mann dermaßen mit seinen Werken in Vergessenheit gerahten, daß ich nicht einen Menschen mehr bey Leben weiß, der von seinem Thun nur eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könte." Diese Worte Joachim von Sandrarts, die zu Ende des XVII. Jahrhunderts geschrieben sind, gelten heute nicht mehr, wie vor einem Vierteljahrhundert noch, im gleichen Maße. Denn die Saat, die der Wiederentdecker Grünewalds, H. A. Schmid, mit einem kleinen, dem Meister gewidmeten Aufsatz (Festbuch d. hist. Mus. z. Basel, 1894) in die Erde gesenkt und deren erste große Ernte er selbst ein halbes Menschenalter später in seinem zweibändigen Grünewaldwerk unter Dach bringen konnte, hat seither reiche Früchte gebracht. Man läuft kaum mehr Gefahr, wie ehedem der Frage: wer ist Grünewald? Rede stehen zu müssen. Und die rastlos mitarbeitende kunstwissenschaftliche Kritik hat durch neue Daten und historische Entdeckungen aller Art die Spezialliteratur von Jahr zu Jahr anschwellen lassen, sodaß der Boden sicher und eben geworden ist, auf dem heute diejenigen stehen, welche dem Großen den Einfluß auf sein Volk, auf den der lang Verschollene den größten Anspruch hat, zurückgeben wollen. An Stelle jener ersten ist aber jetzt die andere Frage getreten, die bislang, so wie es nötig wäre, noch nicht beantwortet worden ist: Was bedeutet Grünewald, und was vor allem bedeutet er dem Deutschen von heute?

Wenn H. A. Schmid in seinem großen Grünewaldwerk alles Werben für den innersten Wert dieser Kunst und alles persönliche Ausdeuten hinter dem einen, ersten Erfordernis zurückstellte: ein unantastbares und in keiner Fuge erschütterbares Tatsachenfundament aus allem erreichbaren, selbst dem unscheinbarsten Quellenmaterial zu bauen, so tat er das in dem Bewußtsein der gewaltigen Verantwortung, die jeder, der ein Forschungsgebiet begründet, trägt. Keine bessere Gewähr für die Zuverlässigkeit seiner Grundlegung, als dieser Verzicht auf alles, was dem, der aus Liebe zum Künstler kommt, doch zuerst am Herzen liegen muß, in der klar ausgesprochenen, zielbewußten Absicht, daß allein diese kühle Objektivität „spätere Forschungen erleichtern möge". In der Tat: Ohne diese wissenschaftliche Selbstzucht stünde jeder Grünewald-Biograph heute auf minder festem Boden. Jetzt aber kann er getrost der harrenden Aufgaben Herr zu werden hoffen. Kann versuchen, den Forderungen der Gegenwart zu genügen, ohne — wie sonst so oft — in allem und jedem wieder von vorn anfangen zu müssen. Daß ich jede Frage dennoch von Grund auf geprüft habe, ist selbstverständlich. Die Resultate meiner Bemühungen standen zur Hauptsache bereits auf dem Papier, als Schmids Textband (1911) erschien. Mit Genugtuung durfte ich damals eine Bestätigung meiner Ergebnisse durch seine Ansicht erfahren.

Wo Abweichungen zu Tage traten, lag der Fehler meist auf meiner Seite. Und die genaue Vergleichung hat mir dann so viele neue Wege gewiesen, daß ich heute mit Dankbarkeit sagen darf: ohne Schmids großes Werk wäre mein Grünewald nicht geworden, was er jetzt ist. Da jenes Werk ein abgeschlossenes Ganzes darstellt und außerdem in keinem Wort veraltet ist, — wenngleich seit seinem Erscheinen ergänzende Beiträge von vielen Seiten hinzukamen — so liegt die Frage nahe, worin die Notwendigkeit zu einem neuen Buche gesehen werden solle. Neu ist dies Buch zunächst nur insofern, als es neue Seiten zur Betrachtung heranzieht. Ein Geschoß baut es auf jenem Fundament. Dazu aber besteht nicht nur ein Recht. Die Pflicht verlangt, daß heute über Biographie und Inventar hinaus die Grünewald-Kunst ihrer inneren Wesensart und künstlerischen Struktur nach so untersucht werde, wie es ihre Aktualität erheischt. Was helfen alle Forschermühen, wenn nach wie vor das Kapitel in der deutschen Kunstgeschichte, das Grünewalds Namen trägt, eine gelehrte Angelegenheit für Seminarübungen bleibt! Ehe nicht unsere Besten des Meisters Kunst so gut kennen und lieben gelernt haben wie die Dürers, sind die eigentlichsten Aufgaben noch nicht geleistet. Dazu aber gehört vor allem, daß wir wieder mit seinen Augen sehen und mit seiner Seele fühlen, daß wir Grünewald nicht als Namen kennen gelernt, sondern als Organismus verstanden haben. Das Verlangen nach solchem Verständnis ist allenthalben groß. Heute schießen die Grünewaldmonographien aus der Erde wie Pilze nach dem Gewitterregen. Dankbar durchblättern unsere Frontkämpfer in Stunden der Rast die Abbildungen des prächtigen Achtzigpfennigbüchleins, das ihnen ein Münchner Verlag hinausschickt. Daheim wird dem Kunstfreund ähnliches in guten Zeitschriften geboten. Die üblichen Stiche nach Daniele da Volterra oder Thorwaldsen, im Betsaal der Schulen, beginnt schon ab und zu ein schönes Lichtbild der Colmarer Kreuzigung zu verdrängen. Das alles ist gewiß in mancher Hinsicht erfreulich. Allein die Nachteile dieser vorzeitigen, ausschließlich literarisch gerichteten Popularisierung sind nicht zu verkennen. Wo wesentliche, kulturschaffende Erkenntniswerte in Frage stehen wie hier, da sollten solche Dinge, die ein Laie zuallererst wahrzunehmen pflegt, mindestens solange zurückstehen, bis erst einmal ernstlich auf die wichtigeren Fragen Antwort erteilt worden ist. Der ebenso oberflächliche wie bequeme Glaubenssatz: deutsche Kunst wolle mehr gelesen als gesehen werden, entpuppt seine ganze, sterile Verlogenheit vielleicht nirgends krasser, als gerade da, wo man ihn auf Grünewald anwenden will. Man wendet als Argument gegen formale Interpretation ein, der Deutsche produziere unbewußt und es sei zwecklos nachzufragen, was er mit den Formen „gewollt" habe. Als ob intuitives oder reflexives Verhalten an sich gegen die schlichte Tatsache aufkommen könnte, daß der echte Maler nur deshalb „malt", weil er bildhaft erlebt, d. h. weil all seine Wahrnehmungen und Vorstellungen nach den Forderungen des Bildmöglichen erfolgen, um darauf als Bildnotwendigkeiten bleibende, feste Gestalt anzunehmen. Die besondere psychische Organisation macht den Maler aus und unterscheidet sein Schaffen von dem des Dichters,

dem ein Gott gab, zu „sagen", was er leidet, wo dem andern verliehen ist, zu „bilden", was ihn bewegt. Grünewald erkennen, den Bildner und seine Kunst begreifen, das heißt darum in allererster Linie: die Beschaffenheit des künstlerischen Organismus in Schöpfer und Geschaffenem aufzeigen. Das Organische aller Großkunst aber — über allen Stoff und allen Inhalt hinaus — ist „das Geheimnis den Meisten": ihre Form. Von der ist hier die Rede. Darin besteht das Neue meines Buches und die Ursache seines Daseins.
Ein paar glückliche Beobachtungen, die dem Verfasser (unter Zustimmung der maßgebenden Autoritäten) während der letzten Jahre gelungen sind, vor allem der Beweis, daß Grünewald, genau wie Dürer, den Weg über die Alpen bis nach Florenz und Rom gemacht hat, können nur Wenigen wirklich überraschend gekommen sein. Sagten sie doch nichts eigentlich Umstürzlerisches, sondern brachten nur endgültige Bestätigung, daß längst gehegte Ahnungen nicht getrogen hatten. Ein gewisses Ärgernis konnte die Entdeckung also nur für solche bedeuten, denen auch der Beweis einer Italienfahrt Dürers nichts weiter als ketzerische Entweihung romantischer Ideale gewesen war, und die sich trotz fortgesetzter geschichtlicher Erfahrung nicht belehren lassen wollen, daß alles wahrhaft Überragende — und zumal im damaligen Deutschland — ohne Berührung mit der Außenwelt und ohne Wechselwirkung ebenso wenig gedeihen kann, wie die Buche auf dürrem Steinboden. Denn selbst das Genie gleicht letzten Endes doch nur der Flamme am Docht, deren Leuchtkraft abhängig ist von der Qualität des Brennstoffs und dem Sauerstoffgehalt der Luft. Je reiner beide, um so wärmer und heller der Brand. Eine Kunst ohne Zusammenhang mit der Welt und ohne Voraussetzung in ihr gibt es nicht. Und was das damalige Deutschland an Prämissen bot, das hätte nie gereicht, die unglaubliche Entfaltung Grünewalds, sein rapides, stets neue Möglichkeiten zeugendes Wachstum zu erklären. Naturen wie er verzehren sich schaffend in ununterbrochener Auseinandersetzung zwischen Eigenem und Fremdem. Anregungen werden aufgenommen, weil sie allein die latenten Fähigkeiten wecken und antreiben zur Hervorbringung des Eigensten. Diese stete „künstliche Zuchtwahl" zwischen persönlichem Wollen und dem, was die Außenwelt leistet, raubt seiner Originalität nicht ein Blatt ihres Ruhms! Im Gegenteil, sie läßt sie nur um so großartiger erstrahlen, weil jetzt erst der Werdegang wirklich verständlich wird. Um dieser italienischen Reise willen war es notwendig, den äußeren Lebensgang noch einmal kurz und knapp aufzurollen. Doch darf das nicht darüber täuschen, daß mir nichts ferner gelegen hat, als die Absicht, eine Lebensgeschichte Grünewalds zu schreiben. Den Nerv meiner Schrift bildet seine Kunst und zwar ausschließlich und allein die innerste Wesensart der Kunstwerke, die man nur zu erkennen vermag, wenn man jedes einzelne, losgelöst von allen außerkünstlerischen Begleitumständen, als augensinnlich bestimmten Organismus im Zusammenhang mit dem Ganzen würdigt.
Wir nennen Grünewald mit Recht einen Subjektivisten und machen uns trotzdem selten klar, daß diese Subjektivität nicht etwa nur in einer gewissen Manier besteht, die ein

gegebenes Naturvorbild hier und da besonderen Wünschen nach stärkerem Ausdruck zuliebe abändert oder übertreibt, sondern daß ihr wesentlichster Charakterzug in der selbstherrlichen Schöpferkraft zu suchen ist, die überhaupt weniger nachbilden als vielmehr aus eigener Phantasie mit naturhaften Formen Neues schaffen will; nach den Gesetzen des bildmäßig Ausdrucksvollen, die mit denen der schaffenden Natur nur das eine gemeinsam haben: daß sie ebenfalls nicht Zufälligkeiten sind. Ein Vergleichen zwischen Gemälde und Natur, so, wie man es gewöhnlich versucht, bringt uns einem Grünewald nicht um einen Schritt näher! Worauf es uns vielmehr ankommen muß, ist, zu erkennen, wie dieser denkende und gestaltende Geist selbst beschaffen war, und welches die Gesetze sind, auf Grund derer er seine eigenen Geschöpfe aufbaut.

Mit solchen Absichten und Zielen fallen von vornherein gewohnte Regeln der Disposition. Wo es, wie hier, nicht auf den kritischen Aufbau eines Katalogs, vielmehr auf möglichst greifbare Herausarbeitung der geistigen Wesensart des Schöpfers in ihrer Einheit ankommt, kann die Reihenfolge der Werke, die der Erkenntnis als Untersuchungsobjekte dienen, letzten Endes gleichgültig sein. Eine Rücksicht mußte dennoch bestimmend dabei mitsprechen. Das abgeschlossene Kunstwerk als gewordene Form läßt sich mühelos nur dann ganz begreifen, wenn uns die verschiedenen Stationen seines Werdegangs in möglichster Vollständigkeit, in Skizzen etwa, erhalten sind. Auf dieses Hilfsmittel muß die Grünewaldforschung aber leider so gut wie ganz verzichten. Doch bietet sich ein willkommener Ersatz in dem Umstand, daß der Maler im Abstand von mehreren Jahren dieselben Bildvorwürfe, verändert und nach neuen Gesichtspunkten, durchgebildet hat, und daß auch, wo dieser Fall nicht vorliegt, bei vorherrschenden ähnlichen Gestaltungsproblemen in zeitlich getrennten Werken die veränderte Bildauffassung vollkommen deutlich in ihren Ursachen zutage tritt. So wird man als Mittelpunkt meiner ganzen Darlegung das Hauptwerk des Meisters, den Isenheimer Altar, finden. Von ihm auszugehen und die seinen einzelnen Bildthemen verwandten, früheren oder späteren Werke zum Vergleich heranzuziehen und dann jedesmal wieder zu ihm zurückzukehren: — das schien mir der einzig gangbare Weg, um die Problemfülle ohne einseitige Verengung ihres Umfangs unter einheitlicher Perspektive überschauen zu können und so das wirklich Wesenhafte an Grünewalds Kunst in Hauptgesichtspunkten möglichst eindringlich herauszustellen. Ein Nachschlagebuch möge man also nicht erwarten. Wie es vielmehr ein Ganzes mit einem Griff zu geben sucht, so will es auch als Ganzes wirklich gelesen werden. Vom ersten bis zum letzten Wort. Doch ist, um die Brauchbarkeit zu erhöhen, vor allem, um als genügende Information in Fragen der Chronologie und Stilkritik dienen zu können, ein genauer Katalog der heute bekannten, erhaltenen Gemälde angehängt, in dem der Verfasser auch alle wichtigeren Abweichungen seiner Ansicht von der bislang herrschenden Meinung systematisch zu begründen versucht hat. Zum erstenmal wurden ferner die Handzeichnungen als geschlossene Gruppe von künstlerischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten aus gewürdigt. Wenn es mir dabei geglückt

ist, nicht nur einem jeden Blatt seinen zeitlich festen Platz anzuweisen, sondern auch für den größten Teil die Zusammengehörigkeit von Gruppen, die sich als mutmaßliche Entwürfe zu verschollenen Gemälden legitimieren, wahrscheinlich zu machen, so möchte ich hier doch besonders betonen, daß ich selbst den durchweg problematischen Wert meiner Hypothesen am allerbesten kenne. Allein es kommt bei einer so dunklen Materie wie dieser zunächst darauf an, das Wahrscheinlichste sicher zu stellen und daran festzuhalten, bis einmal gewichtige Gründe davon abzulassen gebieten. Einen erklärten Verzicht auf das unschätzbare Hilfsmittel der wissenschaftlichen Hypothese zu fordern, kann nur solchen Leuten zu Sinn kommen, die nie erfahren haben, wie auf einer Folge von Hypothesen oft die Brücke zum Reich der historischen Tatsachen ruht.

Der besondere Charakter des Buches bedingte eine Beschränkung des kritischen Gepäcks auf das Unentbehrlichste. Es hat im Anhang Platz gefunden. Fortgesetzte Verweise auf anderswo ausgesprochene, übereinstimmende Ansichten, Erörterungen von Streitfragen und Widerlegungen von entgegenlaufenden Meinungen sind, in Anbetracht der eigenen, fast immer auch irgendwie ausdrücklich begründeten Ansicht, fortgelassen worden. Ich weiß mich dabei eines Sinnes mit einer ganzen Anzahl von Fachgenossen, die ebenfalls eine allmähliche Abschaffung des ehemals so prunkenden Gelehrsamkeitstornisters voll Seitenzahlen und Regestentiteln als sehr erstrebenswertes Ziel betrachten. Hier war es einfach eine Not. Denn wäre noch Polemik aufzunehmen gewesen, so wäre der Rahmen des ohnehin bis zum Rand gefüllten Buches gesprengt worden.

Daß der Leser in den Stand gesetzt wird, fast jedes besprochene oder zum Vergleich herangezogene Werk in teilweise besonders aufgenommenen, sorgfältigen Wiedergaben vor Augen zu haben, dafür mag er sich bei dem Verleger selbst bedanken, der keine Mühe und keine noch so großen Kosten gescheut hat, um der großen, wahrhaft nationalen Aufgabe gerecht zu werden.

Die Bilder des Isenheimer Altars wurden vom Verlag in großem Format völlig neu aufgenommen und zwar auch in vielen Einzelausschnitten. Die vorübergehende Überführung der Bilder in die Münchner Pinakothek gestattete Aufnahmen von einer Schärfe und Durchbildung, wie sie vorher nicht möglich waren. Die Aufnahmen mußten für dieses Buch wieder erheblich verkleinert werden, so nahe sie auch hier noch den Leser an das Bild herantreten und vieles zum ersten Male sehen lassen.

Eine eigene Mappe unter dem Titel „Grünewalds Isenheimer Altar in 49 Aufnahmen" wird jedoch diese Photographien in Originalgröße (Format 30:40 cm) veröffentlichen und mit einer Einführung von mir Anfang 1919 erscheinen. Viele Ausschnitte werden dort in der Größe der Gemälde selbst gezeigt werden und so ein Eindringen in die Grünewaldsche Form von Pinselstrich zu Pinselstrich ermöglichen.

Das neuerlich in besonderem Maße zunehmende Interesse der Forschung an Grünewaldfragen aller Art hat es mit sich gebracht, daß eine beträchtliche Anzahl von mehr oder minder erheblichen Sonderveröffentlichungen auf diesem Gebiet seit dem Abschluß

meines Manuskripts erschienen sind. Sie haben dem Verfasser zwar keine Gelegenheit zu nachträglicher Modifikation seiner Ansichten gegeben, hätten ihn aber wohl zu kritischer Stellungnahme veranlassen können. Solche Wünsche aber mußten — selbst, wo es sich um die Berücksichtigung von Neufunden gehandelt hätte — aus rein buchtechnischen Gründen unterdrückt werden, welche nachträgliche Textveränderungen während der langwierigen Drucklegung heute mehr denn je verbieten. Der Leser möge also, namentlich in allen kritisch wichtigeren Sonderfragen, immer bedenken, daß der Termin des Manuskriptabschlusses und nicht der des Erscheinens die jeweilige Stellungnahme des Autors rechtfertigt. Herrn A. Waltz, dem Vorstand des Museums Unterlinden in Colmar, danken Verfasser und Verleger auch an dieser Stelle für die Erlaubnis, die Neuaufnahmen nach dem Isenheimer Altar zu machen. Verleger und Verfasser benutzen gern die Gelegenheit, Herrn Geheimrat H. A. Schmid in Göttingen sowie dem Heinrich'schen Verlage in Straßburg ihren vollen Dank für die Überlassung einer Anzahl von Lichtdrucken des großen Grünewaldwerks zur Reproduktion auszusprechen. Möge denn das Buch, das, vor fast 7 Jahren in bescheidenerem Umfang geplant, nun in großer Zeit so prächtig gekleidet in die Welt geht, dem großen Germanen viele Freunde werben!

Halle a. S., den 1. März 1918 — Dr. Oskar Hagen

Vorwort zur zweiten Auflage.

Da die zweite Auflage der ersten auf dem Fuße folgt, erscheint es geboten, von einer Neubearbeitung vorerst noch abzusehen. Was aus der Hochflut von Grünewaldschriften, die das Jahr der Münchner Ausstellung des Isenheimer Altars brachte, an anregenden neuen Gesichtspunkten hervorgegangen ist, muß erst in geziemenden Abstand gerückt sein, ehe dazu Stellung genommen werden kann. Die rasche Aufbrauchung der ersten Auflage hat zur Genüge gezeigt, wie sehr die ganze Art eines solchen Grünewaldbuches dem allgemeinen Verlangen entspricht, und die allseitige Zustimmung, die dem Wesentlichen seines Inhalts zuteil geworden ist, läßt jedes weitere Bedenken gegen einen bis auf Kleinigkeiten unveränderten Neudruck der ersten Auflage schwinden. Ich habe meine Zustimmung dazu um so lieber gegeben, als der Verlag bei dieser Gelegenheit durch Hinzufügung der damals noch unveröffentlichten beiden Zeichnungen (in Berlin und Stockholm) eine Lücke der ersten Auflage auszufüllen bereit war. Dies ist also die einzige nennenswerte Erweiterung. Grünewald ist heute die Angelegenheit aller Deutschen; möge dann das Buch fortfahren, seine Kunst, denen, die Augen haben um zu sehen, näher zu bringen! — Die Veröffentlichung der Grünewald-Mappe ist inzwischen erfolgt.

Göttingen, im August 1919. — O. H.

Erstes Buch.

I. Der Meister und seine Zeit.

Gar zu leicht werden große Persönlichkeiten der Geschichte für den, der das Geschehene nachträglich, nach seinen inneren Zusammenhängen geordnet, beschreiben will, zu bloßen Meilenzeigern an der großen Heerstraße „Entwicklung". Geeignet vor allem, Richtung des Weges und Maßstab der Umgebung anzuzeigen, nach denen man ein geregeltes Verhältnis zu den Ereignissen und ihren Gesetzen gewinnt. Auf diesen Ordnern beruht dann das „System", und man wird ärgerlich, wenn Mutter Natur einmal eines ihrer mit allen Reichtümern begnadeten Geschöpfe groß und erhaben, aber so recht planlos wie es scheint, mitten in das blitzsaubere Geometersystem hineinsetzt. Der Mensch fühlt sich ob solcher Rücksichtslosigkeit in seinem abstrakten Planen verwirrt und hat oft genug, statt das Gottesgeschenk mit Dankbarkeit hinzunehmen, nur den fatalen Umstand feststellen zu müssen geglaubt, daß ein schlechter Streich blinder Mächte sein herrliches Gedankengebäude zertrümmert hat, und daß, weil seine Theorie sonst nicht mehr stimmt, Auswege gesucht werden müssen, sie zu erhalten. Läßt es der Störenfried sich nicht bieten, daß man ihn einfach als nicht vorhanden übersieht, erzwingt er gar dreist sich Beachtung, so gibt es ein billiges Mittel, das historische System dennoch zu retten. Man macht ihn zur „Ausnahme" und erklärt, daß dadurch die Regel nur bestätigt werde. Solch eine Ausnahme ist für die Geschichtsschreibung der Renaissancemalerei in Deutschland auch Matthias Grünewald von Aschaffenburg gewesen. Eine vollständige, nirgends mit der Regel zu vereinende Ausnahme. Die Norm allein war Albrecht Dürer und sein Kreis.

Tatsache ist es allerdings, daß mit Dürer das Schicksal der deutschen Malerei hinfort verknüpft blieb. Aber das lag nicht an dem höheren Eigenwert seiner Kunst. Die des andern war ihr vollkommen ebenbürtig. Nur waren es grundverschiedene Seiten des deutschen Wesens, die jeder für sich auf seine Art und Weise pflegte. Und wenn die deutsche Künstlerschaft, wie es damals geschah, nur dem einen Dürer geschlossene Gefolgschaft leistete, während Grünewald in vollster Einsamkeit verlassen blieb, so hat sie sich für das Geschick ihrer Kunst letzten Endes bei sich selbst zu bedanken. Die Wahl hatte freigestanden. Nicht Grünewald als Künstler und Mensch

kann also die Ausnahme sein in dem Verlauf der Geschichte. Er war kein Meteor, der als Teil einer fremden Welt ohne Zusammenhang mit Zeit und Rasse in das Planetensystem eingetreten und, ohne zu berühren oder berührt zu werden, wieder herausgetrieben worden wäre, um auf immer in ungeahnte Fernen zu entgleiten. Er war genau so gut wie Dürer Sohn der Generation, die das Reformationszeitalter hervorbrachte, war Deutscher, ja: Franke wie jener. Das Rätsel liegt vielmehr auf der andern Seite. Bei denen, die ihm nicht Folge leisteten, obwohl er gleich stark wie Dürer dem deutschen Geist der Zeit vollendeten Ausdruck gab. Hier liegt das Rätsel und zugleich das historische Problem Grünewalds. Es läßt sich in die Frage zusammenfassen: Wie kam es, daß von zwei gleichmäßig potenzierten Künstlern des gleichen Zeitalters nur einer das Schicksal der deutschen Kunst bestimmen mußte, während der andere, zwar von vielen bewundert und bestaunt, dennoch dem Gesicht und Gedächtnis der Geschichte immermehr entschwinden konnte, bis man nichts mehr von ihm und seinem Werk wußte? Dies Problem verstehen lernen, heißt darum das Geschick der deutschen Kunst begreifen.

Die geschichtliche Bedeutung Dürers — sehen wir einmal von den engeren persönlichen Werten ab — beruht auf seiner Wirkung in die Breite; auf seiner schulbildenden Kraft. Und diese wiederum vor allem auf der außerordentlichen Mannigfaltigkeit seiner bildnerischen Interessen, die auf das ganze weite Reich des Sichtbaren ausgingen, um jedwede Form bis ins Kleinste hinein zu dauerndem Nutzen seiner Zeit durchzuarbeiten. Nähme man ihm diesen Ruhm eines praeceptor germaniae, so wäre Dürer nicht Dürer. Er hat Deutschlands Kunst, wenn auch nur für kurze Weile, internationale Bedeutung verschafft. Seine Enzyklopädie der Sichtbarkeit, d. h. seine Schulbeispiele des Darstellens um der Darstellung willen, lagen in allen Werkstätten Europas auf und dienten Italienern und Spaniern nicht weniger als den Deutschen als Studienmaterial. An nürnbergischer Gelehrsamkeit erfrischte sich das Auge Raffaels so gut wie das der venezianischen Koloristen. Aber, was immer er in bunter Folge durchexerziert — und gleich in allen brauchbaren Techniken unter Erfinnung oder Ausnutzung neuer technischer Möglichkeiten, — seien es diese praktischen Dinge oder seien es seine zum erstenmal in Deutschland unternommenen Versuche, seine Theorien und Lehrmethoden schriftlich zu fixieren — dieser ganze, unschätzbare Reichtum ist zunächst dem Milieu Nürnbergs zu verdanken und dem Wert, den man hier aller Tradition beimaß. Mit einem Wort: der Schule, die Dürer weit über die Mauern seiner engern Heimat hinaus planmäßig heranbildete. Dieser breiten, universalistischen Tätigkeit steht die Einseitigkeit Grünewalds schroff gegenüber. Das neue Problem der Darstellung um der Darstellung willen interessiert ihn lange nicht so sehr, als die höchste Potenzierung des mittelalterlichen: Ausdruck um des Ausdrucks willen. Das andere fehlt bei ihm keineswegs. Er bildet es gleicherweise aus wie Dürer, nur: es dient dem, was bei Dürer zurücktritt, dem Ausdruck, nicht sich selbst. Andere Theorien als die, den Dingen und Geschehnissen das allerpersönlichste, unmittelbar mitreißendste, überzeugendste Leben zu verleihen, kannte er nicht.

Sein einziges offizielles Kunstmittel war die Malerei auf Holz. Bilddrucke gibt es von ihm nicht. Die Zeichnungen sind an den Fingern herzuzählen. Der von ihm behandelte Stoffkreis erscheint, selbst in den engen Grenzen damaliger kirchlicher Kunst, beschränkt: die Passion, aus der allein die Kreuzigung fünfmal immer wieder umgeformt wurde, einiges aus Marienleben und Legende, das Porträt als Ausnahme — das ist alles. Und daß nun Grünewald — abermals: abgesehen von seinen individuellen kreatorischen Qualitäten —, der schon in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil des Nürnbergers gewesen sein muß, nach allem, was wir von ihm wissen, jede Auswirkung in die Ferne versagt blieb, das vor allem und nicht viel mehr wurde die Ursache für sein Schicksal in der Geschichte. Hat man sich das klar gemacht, so begreift man auch, daß gerade dies Geschick bereits in der Geburtsstunde beider Meister durch die Örtlichkeit, wo sie geboren wurden, entschieden war.

Nürnberg war zwar unter den deutschen Kunstzentren das jüngste. Aber die unverhältnismäßig rasche Blüte einer relativ hochstehenden, durchaus bodenwüchsigen Nürnberger Malerei in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts beweist, wie segensreich strenge demokratische Zucht, bis zur Starrköpfigkeit zähes Festhalten an genau umrissener Tradition und eine Zivilisation, die vor allem auf gediegenste Ausbildung im Handwerk Wert legte, unter Umständen zu werden vermag. Diesen Mächten hatte es jeder Malerlehrling, der in Nürnberg etwas werden wollte, zu danken, daß er vom ersten Augenblicke an — und er brauchte durchaus nicht etwa Albrecht Dürer zu heißen — auf geebneter, fest nach erreichbarem Ziel gerichteter Straße stand. Sofern er sich nur nicht von Zucht und Wohlanständigkeit entfernte, durfte er des Erfolges sicher sein. Ohne unnütz seine besten Kräfte in tastenden Vorversuchen zu vergeuden und ohne Furcht, seine Interessen zersplittern zu müssen, ging er sogleich bergan; wurde von der Gesamtheit getragen, bis er stark genug war, andere zu tragen. Grünewalds Schicksal aber (das in vielen Punkten dem der besten deutschen Maler des XIX. Jahrhunderts, die im Ausland Eigenbrödler werden mußten, weil ihnen die Heimat keine Stätte bot, ähnlich ist) hängt durchaus damit zusammen, daß er in einer Stadt zur Welt kam, in der es weder geregelten Werkstattbetrieb noch Tradition gab. Wahrscheinlich war es Aschaffenburg (1). Wer hier nach anregender Beratung verlangte, mußte sie draußen suchen. Und hatte freie Wahl, wohin er sich wenden wolle. Denn die Mainstadt lag gleichsam an der Wasserscheide zwischen fränkischem und schwäbisch-mittelrheinischem Kunststromgebiet. Das war mithin kein Boden für dauerfestes Wurzelschlagen, und der Wandertrieb, der den schwäbischen Künstlern eingeboren gewesen zu sein scheint, ist ohnehin bei Grünewald bis zur krankhaften Unrast ausgeprägt. So stand der ungehemmtesten Entfaltung persönlicher Originalität allerdings nichts im Wege. Er brauchte nicht wie ein Nürnberger befürchten zu müssen, daß jeder Ausbruch glühender Entzückung von tausend verletzten Konventionen alsbald erdrosselt oder daß jedes Offenbarenwollen ungeahnter Herrlichkeiten, statt Verständnis bei Beglückten und dankbare Hinnahme

bei gläubigen Herzen zu finden, an philiströs beschränkter Mäkelei und maßregelnder Zünftigkeit zerschellen werde. Das waren unbezweifelbare Vorteile, die jedem, der an sich selbst Genüge findet, mehr bedeuten mußten, als alles, was Nürnberg seinen Meistern zu bieten vermochte.
Es ist sehr wohl möglich, daß Dürer sich bereits frühzeitig in Erkenntnis dessen, was auf dem Boden der Pegnitzstadt für die Zukunft zu leisten war, systematisch (könnte man sagen) auf seinen Lehrberuf vorbereitet hat. Wölfflin nennt ihn einmal sehr treffend den „Verwalter der gesamten Sichtbarkeit". Damit berühren wir eine andere Seite unseres Problems. Man muß sich darüber klar sein, daß Dürer in ganz anderem Sinne als der Aschaffenburger in seinem Wollen „modern" gerichtet war. Indem er seiner Zeit die für Deutschland neue Aufgabe der klar durchgebildeten, physiologisch verstandenen Einzelform stellte und genau darauf hielt, daß nichts halb geschah, erfüllte er den Willen seiner Zeit und wurde deren Typus. Seiner „Norm" steht deshalb — historisch betrachtet — tatsächlich in Grünewald die „Nichtnorm" gegenüber. Nicht als ob die zur Klarheit gebrachte Form an sich für ihn weniger als für jenen bedeutet hätte. Im Gegenteil. Grünewald gleicht in der aufs äußerste von allem belanglosen Beiwerk gereinigten Bildtektonik und in dem Feingefühl für das Rhythmische überhaupt weniger irgend einem Franken als vielmehr den Klassikern der schwäbisch-alemannischen Malerei, die ja, den fränkischen Nachbarn an Übung und malerischer Erfahrung um fast fünfzig Jahre voraus, lange bevor der jüngere Holbein seine geschliffene, elegante Linienlogik funkeln ließ, zuweilen nur eben noch an akademischer Glätte und Sauberkeit vorbeigekommen sind. Auch mit dem sogenannten „Ausdrucksstil" Grünewalds, den man dem „Darstellungsstil" Dürers hat gegenüber stellen wollen, trifft man eher einen allgemeinen Unterschied der stofflichen Interpretation, als irgend etwas, was für die optisch wirksam werdende Form wesentlich wäre. Daß sich damit allein das künstlerische Gestaltungsproblem nicht befriedigend erklären läßt, lehrt ein Blick in die frühere Zeit der deutschen Malerei, wo die ruhig sachlichen „Existenz"bilder Dürers ebenso gut nahe Verwandte besitzen wie die leidenschaftlichsten Expressionen Grünewalds. Vollends aber besteht kein Unterschied derart, daß von einem „Idealismus" des Nürnbergers im Gegensatz zu dem „Naturalismus" des Aschaffenburgers könnte gesprochen werden. Die sinnlich überzeugendste, faßlichste Gegenwärtigkeit für die innerlich erlebte Anschauung ist bei beiden gleichermaßen Ziel der Darstellung. Und man kann die allerwesentlichste Qualität Grünewalds nicht ärger verkennen, als wenn man meint, seine Formen wollten die Dinge lediglich so zeigen, wie sie dem nüchternen Auge in der Natur erscheinen. Für seine zuckenden, vibrierenden, eigensäftigen Linien gibt es nirgendwo in der Wirklichkeit ein Vorbild. Man möge sich doch zunächst einmal überzeugen, wie sehr viel mehr gerade diese Linienströme die Erscheinung „stilisieren", als selbst die berühmte Linie Dürers es tut.
Alle Darstellung des XV. und XVI. Jahrhunderts war an die Umrißlinie gebunden. Mit der bloßen Feststellung also, daß Dürer und Grünewald (im Gegensatz etwa zu



1. Kopf eines Schreienden. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkab. (Zu S. 20.)

Velasquez oder Rembrandt) Linearisten gewesen seien, wird nichts von besonderem Belang über den Eigenstil Grünewalds ausgesagt. Es kommt vielmehr darauf an, sich klarzumachen, welche besonderen Aufgaben und Zwecke die konventionelle Sehformel der Umrißlinie bei unserem Meister zu erfüllen hatte. Und da ist eines ohne weiteres klar, daß seine Linie mit der Dürers — jedenfalls des nachitalienischen — so gut wie nichts zu tun hat. Mit den strömenden Kurvaturen des jungen, der die Apokalypse schuf, schon eher. Gerade der Vergleich ist aufschlußreich. Beim reifen Dürer steht die Linie völlig im Dienst der plastischen Erscheinungsform seines „Modells". Sie hat die Aufgabe, dessen körperlichen Organismus nach seinen anatomisch wichtigsten Akzenten so zu gliedern, daß der Formgehalt samt seinen motorischen Fähigkeiten gleichsam im klaren Umriß zu einem erschöpfenden Symbol verdichtet erscheint. Die bloße Silhouette — unter Auslassung aller Binnenform — müßte genügen, die Darstellung eines Stehenden, Sitzenden, Schreitenden usw. vollkommen zu erklären. Obendrein hat der Kontur Dürers noch die Aufgabe, untergeordnete Akzente im Umriß zu Gruppen, und diese wiederum zu höheren rhythmischen Einheiten von bestimmter Proportion zusammenzufassen. Für den ganz reifen Dürer deckt sich deshalb der Begriff „Schönheit" fast mit dem des „schönen Umrisses", und der eigentliche Sinn seines berühmten ästhetischen Bekenntnisses: — daß die Schönheit in der Natur stecke und der sie habe, der sie heraus könne „reißen" — wird erst aus dieser Auffassung des „Umreißens" in schöner Proportion recht verständlich. Grünewald hingegen hat seine Linie nie zur D i e n e r i n der Naturerscheinung gemacht. Bis zuletzt war sie für ihn im eigentlich deutsch-mittelalterlichen Sinne expressives Ornament, Selbstzweck. Wo sie durch ihren Eigenrhythmus Konsequenz verlangt, hat jede Forderung nach Korrektheit bedingunglos zu schweigen. Wo sie als Umriß auftritt, folgt sie nicht der Form; im Gegenteil, die Form gehorcht ihrem unglaublichen Charakterisierungsvermögen.

Man muß eine solche Einzelheit, wie den, als Naturform widersinnigen, als ausdrucksvolles Ornament hingegen urgewaltigen, weit ausholenden Wangenkontur des (bisher sogenannten) s i n g e n d e n E n g e l s (Berlin, Kupf.-Kab., Abb. 1) samt den zugehörigen Nasen- und Augenformen einmal wirklich mit dem Stift nachgefühlt haben, muß sich die Formphantasie, der es gelingt, mit dieser grotesken, eigenwilligen Ornamentlinie ein Ensemble von völliger Glaubhaftigkeit und dennoch absoluter Übernatürlichkeit zu erzielen, vergegenwärtigen, um von dem tieferen Sinn des Grünewaldischen Linearismus vorerst einen Begriff zu bekommen.

Diese Umrißlinie aber, die auch in der Malerei, wo der konkrete „Strich" fehlt, doch als Farbfleckgrenze dieselbe Rolle spielt, ist für Grünewald nie, was sie besonders für den nachitalienischen Dürer war: „Aufklärung" der Gegenstandsform. Sie ist vielmehr bei ihm geblieben, was sie fürs ganze deutsche Mittelalter gewesen war: suggestive Ausdrucksgebärde, Vergeistigung der körperlichen Geste und hat als solche innerhalb des organischen Bildaufbaus eine Bedeutung, die weit über das hinausgeht, was unsere

heutige, naturalistische Auffassung begreiflich findet. Wir, deren Augensinnlichkeit unter dem falschen Ideal einer „vollkommenen Naturnachahmung“ bettelarm geworden ist, müssen uns erst langsam wieder zurückerobern, was jene altdeutsche Formphantasie auf dem Boden einer pantheistischen Weltanschauung, die im kleinsten Anorganismus die unbezweifelbare Gegenwart eines beseelten Gottesgeschöpfes sah, an noch ungehobenen Ausdrucksschätzen hinterlassen hat. Das Problem ist wichtig. Mit wenigen allgemeinen Worten läßt es sich nicht andeuten. Darum scheint es mir, wenn auch hier noch nicht auf genaue Bildanalysen eingegangen werden sollte, dennoch unumgänglich, wenigstens auf einige typische Fälle dieses besonderen Linienstils, der für die historische Stellung des Meisters von entscheidender Bedeutung ist, hinzuweisen.

Grünewalds Kontur ist kein Mittel zur objektiven Reproduktion visueller Wahrnehmungen. Weder zur Artikulation noch zur Aufklärung des Körpermechanismus dient er, und wo er im allgemeinen auch die Aufgabe hat, eine Bewegungsimpression sinnlich überzeugend zu gestalten, da konkurriert er mehr mit dem Begriff der Bewegtheit an sich, als daß er die bewegten Formränder in suggestiver Lage darstellt. Weder die gegenständliche Daseins-, noch die Erscheinungsform wird dann berücksichtigt. Freie künstlerische Entschließung wählt vielmehr diejenige lineare Formel, die den Sinn des Momentanen, Vorüberhuschenden am schlagendsten suggeriert, aus. Das Recht des Dichters, der durch das Auge zu Sinn und Gefühl spricht, nimmt Grünewald dabei für sich in Anspruch. Und die Linie ist ihm das unentbehrlichste Sprachmittel. Die Assoziation einer Gebärde, einer Haltung, einer Bewegung — sei sie nun frei und locker gelöst oder dumpf und gebunden — stellt sich immer beim Betrachter ein, sofern er dem Ganzen nicht mehr fremd gegenübersteht. Die Freude hat ihre rhythmisch deutbare, symbolische Formel so gut wie der Schmerz. Und namentlich da empfindet man es, wo der Umriß irgendwelcher Form sich dem eines in besonderem Sinn ausdrucksmäßig bewegten Menschen oder auch nur einer seiner Gesten angleicht. Da wird die einfache Linie Offenbarerin seelischer Zustände und Stimmungen, gebärdenhaftes Ausdrucksornament, optisches Korrelat zur dichterischen „Metapher“. Diesen Sachverhalt verstehen lernen, heißt den Nerv der Grünewaldischen Ausdruckskunst begreifen. Es handelt sich um die Pflege einer unmittelbar mimischen und gebärdenhaften Eigensprache der Linie. Um etwas, was der reife Dürer geflissentlich meidet, vielleicht weil es dem modernen Anschauungsverhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit nicht mehr entsprach.

Die Linie als gesteigertes impressionistisches Veranschaulichungsmittel momentan bewegter Form ist leicht verständlich zu machen. Es sei da etwa auf die zappeligen Konturen verwiesen, welche die Händchen des Jesusknäbchens (Maria im Rosenhag, Colmar, Abb. 63) umschreiben, oder auf die, welche in den die Saite berührenden Tastorganen des gambespielenden Engels (Engelskonzert, Colmar, Abb. 60) so nachzittern, daß man den sonoren Vibratoton zu vernehmen glaubt. Von weit größerem Gewicht aber für die Artung der Grünewaldischen Kunst, die darin vielleicht

am unverkennbarsten ihren Zusammenhang mit dem Mittelalter beweist, ist jene Eigensprache der Linie, jenes metaphorische Ausnutzen der geheimen Ornamenteigenschaften ausdrucksvoll empfundener und auf ihre poetische Phantasieanregungskraft bis ins kleinste durchgefühlter Silhouetten.

Die Gebärde des Verkündigungsengels (Colmar, Abb. 54) würde, allein betrachtet, nicht imstande sein, statt des üblichen Segnens einen fast drohenden Befehl unzweideutig zu versinnlichen. Dieser Eindruck ist einzig dem vorausflatternden Mantel zu verdanken. Es will nicht nur beachtet werden, wie sein Umriß die Form des linken Armes zum Vorbild nimmt und dessen Bewegung nach links über die Brust hinweg in mächtiger Kurve weiterklingen läßt. Entscheidend für den Ausdruck ist vielmehr, daß der aufrauschende, äußerste Zipfel die Silhouette der rechten Hand (samt der sie umschlingenden Mantelfalte) genau, aber stark vergrößert wiederholt. Denn dadurch erst erhält diese bedeutungsvolle Gebärde den sinnlichen Nachdruck, welchen die gesteigerte Auffassung des Vorganges verlangt: Maria wird durch den Befehl in des Wortes eigentlichstem Sinne „an die Wand gedrückt". Auf diese Weise wird das Vergeistigte wirklich durch „Verbildlichung" der menschlichen Ausdrucksgebärde erzielt. An solchen Dingen bemerkt man erst, wie unsere Anschauungsphantasie durch den Materialismus allmählich verarmt ist. Nur der Wortdichter dürfte heute noch so, wie der Maler Grünewald es ganz selbstverständlich tut, „dräuende Linien" eines Mantels ausdrucksvoll werden lassen. Die metaphorische Gebärde als stimmungschaffendes, vereinheitlichend-gestalterisches Motiv — dieses uralte und echt germanische Ausdrucksmittel — ist unserer Kunst fast völlig abhanden gekommen.

Man möchte bei dem „Koloristen" Grünewald im Gemälde vielleicht am wenigsten etwas von „Linien" wissen wollen. Allein es ist hier prinzipiell dasselbe, ob die Farbgrenzen eine bestimmte, für die Bildwirkung entscheidende Betonung erhalten, die bei Grünewald immer auch ornamentalen Sinn hat, oder ob von materiellen Strichen die Rede ist. Das Helldunkel Grünewalds kümmert sich allerdings um die plastisch-gegenständliche Klarheit der Formteile sehr viel weniger, als das sonst im sechzehnten Jahrhundert Regel ist. Er darf in dieser Beziehung als der „malerischste" Künstler seiner Zeit gelten. Dieses malerische Wesen darum aber dem des siebzehnten Jahrhunderts an die Seite zu stellen, geht keinesfalls an. Denn die Grenzlinien sind bei ihm nicht nur genau wie bei allen andern Zeitgenossen das, was den formalen Eindruck der Gestalten auf eine Ornamentalform zusammenreißt, sondern sind zugleich das Mittel, durch welches die Bildbestandteile, in der Fläche sowohl, wie nach der Tiefe zu, räumlich zueinander in Beziehung gebracht werden. Mit dem Ausdruck der Einzellinie ist also nur ein Bruchteil des Gesamtphänomens angedeutet. Die weitere Bedeutung läßt sich erst ahnen, wenn man wahrgenommen hat, wie Grünewald durch Verähnlichung solcher Einzellinienmotive nicht nur eine optische Vereinheitlichung der Teile im Bilde, also ein organisches Ordnungsprinzip, gewinnt, sondern diese Verähnlichung zugleich



2. Maria und Johannes unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

dem stärksten Ausdruck verwandter seelischer Stimmungszustände dienstbar macht, die dann in unerhörtem Unisono gleichsam als Grundmotiv das ganze Bild durchtönen. Nichts großartiger, als die Versinnlichung des innigverwandten Schmerzes in der Gruppe von Maria und Johannes links unter dem Gekreuzigten (Abb. 2). Zwar steht der Jünger aufrecht und wird so wirklich die einzige Stütze der in seinem Arm zusammenbrechenden Mutter; dennoch legt sich sein Kopf in die Diagonalrichtung ihres Oberkörpers. Das zusammenstürzende Linienmotiv klingt in den drei Querfalten auf seiner Brust nach. Aber es bricht keineswegs ab, wo der weiße Mantel der Frau damit zusammentrifft; in gleicher Dumpfheit klingt es weiter. Mit eiserner Festigkeit umspannt die Linke des Jüngers den Arm der Mutter wie mit Reifen. Dürer hätte die Energie aus plastisch ausdrucksvollen Gelenken sprechen lassen. Grünewald geht von der Linienformel aus: er versinnlicht sie, indem er das lineare Grundmotiv dieser Hand in den Faltenwulsten beider Ärmel der Maria verdreifacht durchführt. Da, wo ihr rechter Arm unter dem weißen Mantel verschwindet, tritt nun ein neues Linienmotiv von ausgesprochen gegensätzlichem Charakter hinzu: Drei von der linken Hand Johannis her, vorn herumgreifende, langsam dreistrahlig sich entfaltende Gräte ihres Mantels wollen wie mit unkörperlichen Tastorganen dem festen „Zupacken" ein mildes „Umfangen" entgegenstellen. Und daß dies in der Tat nicht wesentlich anders zu deuten ist, das beweist — musikalisch verstanden — die antwortende „Umkehrung" dieses Motivs: die nur deswegen so „verzeichnete" rechte Hand des Jüngers, deren vergeistigte, überlange Finger, von der Handwurzel aus ebenfalls fächerförmig zu dreien geordnet, unaussprechlich leise den verwandten Strahlen begegnen. Die ornamentale Gebärde, ganz ähnlich der kontrapunktischen Arbeit des Musikers, in kleinen wie in großen Zusammenhängen durchgearbeitet, die uns bei Grünewald fortwährend begegnet, sie allein erweckt hier, vollkommen naturfern und dennoch wieder unendlich natürlich, die bildmäßig nicht anders mögliche, poetische Vorstellung eines Umfangenwerdens, wie es die Worte des Gekreuzigten: „siehe, das ist deine Mutter" von sich aus zu verlangen scheinen.

Aus diesem so unterschiedlichen Verhältnis zum zeitgemäßen Ausdrucksmittel der Linie erklärt sich auch das grundverschiedene Verhältnis beider zu den Problemen der monumentalen Komposition. Klarheit in der Gesamterscheinung, feste Bildarchitektur, Harmonie eines Ganzen mit frei gruppierten Gliedern, dieses neue Renaissanceideal ist durchaus beiden — Dürer wie Grünewald — gemeinsam. Aber es liegt auf der Hand, daß die Artung eines Grünewaldischen und die eines Dürerschen Historienbildes dennoch eine von Haus aus andere sein mußte. Dürer samt seiner Schule ist groß im ruhigen Dasein schön proportionierter und klar gegliederter Körper. Sein rationell beweisbarer Schönheitsbegriff, der darnach strebt, die schön proportionierte und korrekt gebildete Einzelform, wie der Architekt seine Zierformen, in ein zahlenmäßig errechenbares Schema einzubauen, verlangt nach einer Art von praestabilierter Harmonie, die es erlaubt, die

vereinzelten Teile zu einem gesetzmäßig schönen Ganzen zusammenzuschließen. Ein restloses Sichdurchwachsen aller Einzelform zu wirklicher Integration findet sich wohl noch zuweilen beim jungen, apokalyptischen Dürer; fast nie aber beim reifen, der vielmehr das italienische Hochrenaissanceideal insofern auch in seiner Kompositionsweise kultiviert, als diese im Grunde — einem Wölfflinschen Wort folgend — durchaus eine „Harmonie selbständiger Teile" sein will. Die von innerlichem, aus der Gesamtbildidee jedesmal neugeborenem Rhythmus durchpulste, alles Einzelne mitreißende Gesamtbewegung findet sich bei ihm, so wie bei Grünewald, jedenfalls nicht. Er ist nicht der Erfinder seines Bildschemas, das beliebig bald hier bald da Verwendung finden konnte. Das Rationale des Dürerschen Systems aber wurde natürlich von den Jungen willkommen geheißen: Schwarz auf weiß konnte man es nach Hause tragen. Die mehr irrationale künstlerische Bildlogik Grünewalds taugte nur schöpferischen Geistern, die wie der Meister imstande waren, Inhalt und Gesamtform mit einem Griff zu packen. Eine Aesthetik des Grünewaldstils, die wie bei Dürer mit dem Einzelteil beginnen wollte, würde deshalb nie ans Ziel gelangen. Wo schon die bloße Konsequenz des motivischen Baues — allgemein gesagt: der Absolutismus des linearen Ausdrucksornaments so schrankenlos herrscht, daß jedes Glied dem Ganzen nicht nur seine (nach naturalistischen Prinzipien) „korrekte" Gestalt, nein überhaupt jegliches Recht individueller Sonderexistenz aufopfern muß, und wo dieses Ganze wiederum von Fall zu Fall als Bildidee Rhythmik und Dynamik der Komposition bestimmt, da ist natürlich mit Dürers Harmonie selbständiger Teile, vollends aber mit einer abstrakt und isoliert neben dem literarischen Bildvorwurf bestehenden, nur mehr oder weniger variabeln, schönen Kompositionsformel nichts anzufangen. Die zeitliche Stufenfolge im Schaffensprozeß ist dem Prinzip nach bei Grünewald nicht weniger klar zu ermitteln als bei Dürer. Sie verläuft umgekehrt hier wie dort. Grünewald ist, wie kein zweiter seines Jahrhunderts, stets vom — religiösen oder weltlichen, dramatischen oder lyrischen, ernsten oder heiteren — Thema zu der Gesamtbildvorstellung gekommen, die ihm den Gehalt des gegebenen Stoffs auf den erschöpfendsten Ausdruck, auf die suggestivste Gesamtgebärde zu bringen schien. Und diese war zugleich das jeweils neue, absolut verpflichtende Gesetz für die Form des nur in völliger Unselbständigkeit geduldeten Einzelteils. Hierauf beruht das Geheimnis seiner Einheitlichkeit. Grünewald wird in Verkennung seiner Eigenart gern als weniger streng, als ungebändigter, Dürer gegenübergestellt. Nichts ist verfehlter. Das Gesetzmäßige ist bei Grünewald umfassender, ist gleichsam von höherer Ordnung als bei Dürer. Denn bei diesem, der auch die Begriffe als isolierte Einzelgrößen auffaßt, gibt es ein an sich schönes Absolutes, ein Schema, wie ich es nannte, unabhängig von den mancherlei Fällen, bei jenem aber bringt jedes neue Thema aus neuem Erlebnis neue Verhältnisse und Zusammenhänge. In der Abhängigkeit jeglichen Teiles von der Gesamtform offenbart sich dennoch ganz dasselbe Maß von strenger Gesetzlichkeit wie bei Dürer. Grünewald kopiert nie einen zufälligen Naturausschnitt, er destilliert vielleicht noch mehr als Dürer auf das absolut

Schlagende, Notwendige, Typische hin. Darin aber beruht auch zugleich für ihn, in dessen Vorstellung keine abstrakte Teilbarkeit der Begriffe Platz hat, die höchste „Schönheit". Sie „steckt" durchaus auch „in der Natur". Nur begreift er sie nicht wie Dürer im schönen „Riß", sondern in der Einheit der wahrhaftigsten Gebärde. Er gewinnt das Typisch-Ausdrucksvolle und das Schöne zugleich aus dem Bewegten, wo der Nürnberger es dem Ruhenden entnimmt. „Klassiker" also sind beide im gleichen Maße. Denn beide legen ihren Willen so eindeutig fest, daß man an dem Gestalteten nichts verändern kann, ohne alles um die Harmonie der Form zu bringen. Darum ist Grünewald nie aus dem Detail zu verstehen. Wo er nicht in dramatischer Antithese reden darf, versagt er zuweilen. In der statuarischen Einzelgestalt kann er sich mit dem Nürnberger gar nicht messen, ist aber dafür wieder, wo Dürers Schwächen bemerkbar werden: in der Schilderung des ganz Momentanen, Urplötzlichen, von verblüffendster Kraft.
Jene Linienscharen, die sich ausdrucksgesättigt durchflechten und durch Wiederholung bekräftigen, körperliche Gesten ins Gewaltige steigern und Materielles vergeistigen, sie setzen beim Betrachter wie beim Schaffenden eine heute kaum mehr vorstellbare Fähigkeit des Aufeinmalsehens vieler „Stimmen" — analog dem musikalisch-polyphonen Hörvermögen der Chorkomponisten der niederländischen Schule jener Tage — voraus. Es ist bemerkt worden, daß Grünewald hier das eigentlich germanische Erbe, wie es die Architektur der deutschen Sondergotik und die, welche ihr unmittelbar vorausgegangen war, zu einem nicht mehr zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte, wo das Einzelne nur noch im Gesamtrausch, die Linienschar nur noch als Geflimmer vom Auge aufgenommen werden konnte, übernommen und vollendet habe. Der Ausdruckswille, dem damit Genüge geschah, verlangte die äußerste Bewegtheit aller Rhythmen. Das XV. Jahrhundert war aus solchen Formvorstellungsprinzipien heraus an die Aufgabe des isolierten Tafelbildes herangetreten. Solange der Zusammenhang mit der Altarbildmalerei in kleinen Täfelchen gewahrt bleiben konnte, solange also die Malerei gewissermaßen nur Unterabteilung des architektonisch gegliederten, allenthalben im Gesamtraum der Kirche verankerten, von Pfeilern und Wänden beherrschten Altarschreines blieb, war Ordnung und Selbstzucht noch nicht das erste, was vom Maler verlangt wurde. Aber bereits im Einzelholzschnitt und -kupferstich spürt man das Fehlen der architektonischen Disziplin. Und alsbald — dem Schicksal der sich in ihre Bestandteile auflösenden mittelalterlichen Gesamtkultur entsprechend — sollte auch das Tafelgemälde, seines natürlichen Spaliers beraubt, auf eignen Füßen stehen! Was Wunder, daß aller Halt verloren ging. Die Italiener hatten weder je das mittelalterliche Gesamtkunstwerk der gotischen Kathedrale, wo unter der bedingungslos gültigen Oberhoheit der Baukunst (und Bauhütte) Skulptur und Malerei in Harmonie vereinigt sich gegenseitig intensivieren konnten, in dem Maße wie Frankreich und Deutschland kennen gelernt, noch hatten sie griechische Tradition und das natürliche Gefühl für maßvolle, statisch-tektonische Verhältnisse ganz verloren. Sie kannten seit

hundert Jahren schon das monumentale Einzelgemälde in der Form eines selbständigen klaren Organismus. Als der Naturalismus des XV. Jahrhunderts auch bei ihnen zur Herrschaft strebte, fand er deshalb den Widerstand planender Köpfe, die sich kaum durch seine Forderungen in ihren Anschauungen und Erfahrungen erschüttern ließen. In Deutschland hingegen machte der Heißhunger nach „Wirklichkeit“ die Verwirrung vollkommen. Aus eigner Kraft konnte man sich nicht mehr auf einfache Dinge besinnen; man kam auch nicht auf den Gedanken, das nun fehlende, tektonische Bildgerüst in den einfachen Richtungen des Rahmens selbst zu suchen und mit Hilfe dieser eine neue Art von Bildarchitektur aufzuführen, die allenfalls die Überfülle wahllos aus der plötzlich offenbar gewordenen Wirklichkeitswelt genommener Beobachtungen zu organisieren vermocht hätte. So blieb nur das Verworrene ohne innere und äußere Stütze zurück. Die Reaktion um die Wende des XV. Jahrhunderts war nur natürlich. Es war allen klar: so konnte es nicht weiter gehen; Zucht brauchte man. Und in dieser Not wandten sich einige Stilsucher an die tektonisch diszipliniertefte Malerei, die gerade zur Hand war, an die italienische. Daß sie ein auf ganz anderen Voraussetzungen langsam erwachsenes Ganzes war und nur dann nützlich werden konnte, wenn man ihren plastisch organischen Charakter mit den eigenen ornamentalen Anlagen vermählte, erwog niemand. Im guten Glauben, daß hier das wahre Heil zu finden sei, schrieb man ihre Floskeln äußerlich ab, ohne sie verstehen oder auch nur auf ihre praktische Verwendbarkeit prüfen zu können. Bis nach und nach auch die letzten Brücken mit der heimatlichen Tradition abgebrochen waren. Wo es zum Kampf zwischen beiden Richtungen kam, unterlag die nationale. Grünewald allein hat die Tradition nicht aufgegeben, obwohl auch er im Süden gewesen ist. Er muß auf besondere Weise gefestigt, vielleicht auch durch das in ihm nicht zu verkennende, weltmännisch sichere, schwäbische Wesen in gewisser Weise vorbereitet gewesen sein. Davon ist noch zu reden. Jedenfalls hat er — was immer er auch aus Italien mitbrachte — das eine, was alle im Sack mit heimschleppten, dort gelassen, wo es am Platze war: die italienische Metrik, das dekorative Schema. Er ist deshalb der Einzige, dem die Kur — wenn von einer solchen gesprochen werden darf — wirklich zum Heil ausschlug. Der Einzige auch, dem die bruchlose Synthese zwischen den beiden Stilindividualitäten gelungen ist. Für das Resultat aber waren die Lebenden nicht reif. Was einen Dürer, der erklärend und erziehend Stückchen für Stückchen auspackte, was er da unten erworben hatte, soviel Schweiß kostete, das mußte als vollkommene Synthese, wenn auch angestaunt, so doch unverstanden bleiben. Darum ist Grünewald ein Einsamer geblieben. Nicht ein Zurückgebliebener. Einer, der riesenkräftig mit einem Ruck das alte Erbe in die neue Zeit hinüberriß, ehe die stürzenden Trümmer des alten Hauses es begruben. Daß es nur so erhalten blieb, dankte ihm keiner.

II. Bildungsmächte.

Welche Bildungsmächte auf den jungen Grünewald bis etwa zu seinem achtzehnten Jahr Einfluß gewonnen haben mögen, ist nur vermutungsweise zu sagen. Über religiöse und allgemein geistige Bildung wissen wir nichts, nur einiges weniges über das, was in dem allgemein Künstlerischen und praktisch Handwerklichen seiner Tätigkeit nachklingt. Mag einer das unerhörteste Wunder an erfinderischer und technischer Begabung sein — es gibt dennoch Dinge, die er nur übernehmen kann; von anderswoher als aus sich selbst. Der Nachweis solcher Quellen aber ist gerade für Grünewald, nicht allein durch das Fehlen aller schriftlichen Zeugnisse, sondern vor allem durch die erstaunlich fertige Meisterschaft, mit der er vom ersten uns bekannten Werke an vor uns steht, erschwert. Die Vermutung liegt nahe, daß manches, was diesen frühen Erzeugnissen voranging, heute verschollen ist. Und sie wird bekräftigt durch den Umstand, daß der wichtige Aufenthalt in Italien bereits hinter ihm lag, als jene ersten Bilder entstanden. Meisterschulen sind nicht immer das allein Richtunggebende bei Begabungen wie Grünewald. Zumal dann nicht, wenn der Künstler in einem mehr oder minder sterilen Milieu herangewachsen ist. Daß Grünewald frühreif war, darf ohne weiteres angenommen werden. Weshalb hat man da nie nach den ersten unwillkürlichen Eindrücken gefragt, die sich immer am tiefsten einprägen und deshalb auch in unserm besonderen Falle manches große Rätsel ungezwungen zu lösen versprechen?

Es gibt im Stil Grünewalds Eigentümlichkeiten, die ohne weiteres aus nachweisbaren Quellen herzuleiten sind. Andere, für die das unmöglich scheint, hat man deshalb als Ausfluß seiner innersten schöpferischen Veranlagung ansprechen wollen. Das aber ist nicht ganz zuläſſig, weil es sich dabei um etwas ganz beispiellos Neues handelt, und auch die kühnste malerische Phantasie nicht der äußeren, durch Anregung befruchtenden Erlebnisse entraten kann, am allerwenigsten, wenn sie so weit über alle Zeitmöglichkeit hinausgreifen will wie hier.

Die tiefe, prächtige Glut seiner Farbe und der durch seine Bändigung vielleicht noch mehr als durch seine Fülle verblüffende Umfang von Grünewalds koloristischen Tonabstufungen steht ganz ohne gleichen in der alten Tafelmalerei da. Seine Kompositionsweise, die vorzüglich auf dem Miteinanderklingen kristallklarer, durchsichtig leuchtender Töne von spiegelnder Oberfläche beruht und einzig auf koloristische Bindung abgestellt bleibt, ohne daß irgendwelche graphische Gewohnheiten oder Hilfsmittel hineinspielen, wo gibt es dafür in der deutschen Bildkunst des XV. und XVI. Jahrhunderts ein Vorbild? Nicht in der Tafelmalerei! Aber das Erstaunlichste dabei: — daß das „Helldunkel" die von vornherein deutlich erkennbaren Ansätze zur Durchführung eines lionardesken Sfumato im Gemälde aufgibt, und dafür immer mehr zu einem, den satten Klang ungebrochener Farbflächen bevorzugenden, farbigen Schattieren heranreift — das macht die Möglichkeit eines anderen Ursprungs wahrscheinlich. Farbiges Helldunkel im ersten

Viertel des sechzehnten Jahrhunderts! Und gar so bewußt zur Geltung gebracht, daß Schmid mit bestem Recht hat sagen dürfen, Grünewalds nächste Geschmacksverwandten seien die großen Koloristen des ausgereiften VXII. Jahrhunderts, Rubens und der späte Rembrandt; am allermeisten jedoch Vermeer van Delft und der späte Velasquez! — Es gibt nun zwar auch unbedingte historische Ausnahmeerscheinungen im Stil unseres Malers, die für den Augenblick der Annahme Recht geben möchten, Grünewald könne auf Grund seiner wahrhaft gottbegnadeten Augensinnlichkeit und Vorurteilslosigkeit auch sein farbiges Helldunkel unmittelbar aus der Naturbeobachtung abgeleitet haben. Dahin gehört z. B. die in der Tat erstaunlich subtile, impressionistische Wahrnehmungs- und Reproduktionsbegabung. Allein dies ist doch nicht hinreichend, auch sein über die Zeitschranken weit hinausgreifendes Aus-der-Farbe-komponieren zu erklären. Während umgekehrt von diesem aus seine differenzierte koloristische Analyse der Natur wohl zu verstehen ist. Wenn es nun auch in der deutschen Tafelbildmalerei damals kein Analogon zu dieser Grünewaldischen Besonderheit gibt, so sind Voraussetzungen dazu dennoch in einer andern Gattung der Malerei in solchem Grade vorhanden, daß ohne ausführlicheren Beweis in ihr die Quelle vermutet werden darf, aus welcher der Maler seine ersten und, wie mir scheint, nachhaltigsten Anregungen empfangen hat. Die Bildungsmacht, von der ich rede, ist die altdeutsche Glasmalerei. Hier, an den aus dunkel glimmenden Gründen geheimnisvoll hell herausglühenden Gestalten auf den Fenstern ihrer alten Dome, hatte sich die junge Renaissance Deutschlands schon sehr früh, rein auf Grund besonderer technischer Möglichkeiten, einen eignen, selbständigen und starken malerischen Nationalstil herangebildet, nach dem bald auch die Tafelmaler mit Aufbietung aller Kräfte sich streckten. Die eigenartige Wirkung dieses Stiles beruht im Gegensatz zur Tempera- und Ölmalerei auf dem von innen durchleuchtenden, nicht auf dem von außen reflektierten Licht. Alle Bildkomposition also muß hier allein mit der Farbe und ihren optischen Gesetzen rechnen. Und da als technisch unentbehrliche Hilfe die „Bleiung“ der farbigen Glastäfelchen hinzutritt, so konnte man deren trennende Dunkelheiten zugleich als ausdrucksvolle lineare Gliederung der Flächen und als erwünschtestes Mittel zur Intensivierung der Farbenleuchtkraft benutzen. Da dennoch eine eigentlich „zeichnerische“ Möglichkeit dadurch nicht gegeben war, ließ man, vor allem in Deutschland, ganz unabhängig von den durch Farbe und Schwarzlot zur Darstellung gebrachten Formen das Bleinetz jene eigensinnig übertreibende Ornamentik entfalten, die uns als besonderer Reiz dieser Kunst so vertraut ist. So war von Anfang an die Glasbildkunst auf volle, ungetrübte Farbflächen und eine starke Linienornamentik angewiesen. Sie hat deshalb auch — im Gegensatz zu der bald immer mehr mit schweren farblosen Dunkelheiten arbeitenden Tafelbildnerei — selbst als die entwickeltere Schwarzlottechnik es erlaubte — lange auf jede zeichnerische Modellierung verzichtet. Wo es auf Raumdarstellung ankam, hat man nach materialmäßigeren Wirkungsmöglichkeiten gesucht. Und fand dabei eben jenes Farben-Helldunkel, das namentlich von der unvergleichlich

farbenprächtigen schwäbischen Schule zu höchst entwickelten Raumillusionseffekten (von denen später noch zu reden sein wird) durchgebildet worden ist. In den Glasbildateliers war nun auch die Stätte, wo ein tiefes Verständnis für die alte Farbensymbolik zu einer Zeit, da man in den Malerwerkstätten nicht mehr viel davon gewußt zu haben scheint, liebevoll gepflegt wurde. Daß Grünewald den psychologischen Wert der sinnlichen Farbenwirkung und deren Symbolbedeutung kannte und daß er damit rechnete, bezeugt jedes Werk seiner Hand. Sich diese allgemeine Situation vor Augen halten, darauf kommt es an; nach den ersten Beispielen dieser Kunst, die Grünewald vor Augen gekommen sein möchten, zu forschen, würde weder viel Aussicht auf Erfolg noch wirklichen Erkenntniswert haben. Die allgemeinen Zusammenhänge sind da und reichen hin, um viele Eigentümlichkeiten Grünewalds begreiflich zu machen. Nur Eindrücke, die man in früher Jugend (allsonntäglich und öfter) erfährt, pflegen sich so tief dem noch weichen Empfindungsvermögen einzugraben, daß sie fürs Leben bestimmend bleiben. Genaue Quellen haben wir aus späterer Zeit. Für den Anfang genügt es zu wissen, daß die Chor- oder Kapellenfenster irgendeines heimatlichen Gotteshauses ihm Offenbarer und Lehrmeister neuer Welten und Möglichkeiten geworden sind. Was er daneben an Tafelbildern sah, muß ihm nach solcher Farbenglut schal und leer vorgekommen sein. Wie stets, wenn Grünewald sich mit fremden Eindrücken auseinander setzen muß, erweist sich auch diesmal sein Verhältnis zu der ganzen Gattung als schöpferisches; nicht als nachahmendes. Das wird völlig greifbar im Augenblick, wo er mitten im alten Stammlande der Glasbildnerei, am Oberrhein, sich auf ein Werk besonnen zu haben scheint, das aus einer jener bekannten Hauptwerkstätten in Regensburg, Ulm oder Nördlingen, deren Erzeugnisse er aus den Gotteshäusern seiner mainfränkischen Heimat kannte, hervorgegangen sein muß. Jedenfalls spricht der Umstand, daß sein früher Crucifixus in Basel an ein Glasfenster der Rothenburger Jakobskirche (aus eben jener schwäbischen Schule) erinnert, sowie der andere, daß die Rothenburger Glasgemälde nächste Verwandte der mainfränkischen Bilder waren, für die Richtigkeit dieser Vermutung (Abb. 3).

Um Grünewald recht zu verstehen, muß man sich die Situation, aus der dieser ganze Fensterstil hervorgegangen ist, ins Gedächtnis rufen. Im Anschluß an die, halb unter dem Einfluß Claus Sluters, halb unter dem der voreyckischen niederländischen Miniatoren entstandenen Glasfenster, wie die des Münsters von Thann, die Katharina von Burgund zu Beginn des XV. Jahrhunderts gestiftet hatte, hat sich damals am ganzen Oberrhein unter eifriger Beteiligung der Tafelmaler vom Schlage eines Lucas Moser, Hans Multscher u. a. ein derber, ungemein kraftvoller Naturalismus im Glaskunstbetriebe entfaltet. Und wie es angesichts des dort so regen Verkehrs nur natürlich ist, war der Meinungsaustausch zwischen den Werkstätten rege; entbehrten die Tafelmaler auf der einen Seite koloristische Erfahrungen, so verlangten die Glasbildner ihrerseits dafür nach sicherer Kenntnis in der zeichnerischen Perspektive. In Ausnutzung der Raumeffekte

der oberrheinischen Tafelmaler waren dann jene besonders eigenartigen „Legendenfenster" in Gebrauch gekommen, auf denen phantastische, mehrgeschossige und vielräumige Kirchenarchitekturen als Gehäuse für zyklische Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria dienten. Im Laufe des Jahrhunderts nahm die Ausschmückung dieses Architektursystems mit immer üppigeren Farben und Maßwerkverzierungen an Reichtum und die dramatische Schilderung im Figürlichen an Bewegung ständig zu. Charakteristisch ist jetzt die Bevölkerung der mannigfach verzierten Galerien und altanartigen Ausbauten dieser gewölbten Hallen mit zelebrierenden Engeln und disputierenden Propheten.



3. Glasgemälde. Kreuzigung aus Rothenburg, Jakobskirche. (Zu Abb. 25.)

Daß eine oder die andere von solchen Gesamtdarstellungen Grünewald vorgeschwebt hat, als er sein Engelskonzert in einem derartigen phantastisch gebauten Tempelchen stattfinden ließ, dürfte allein angesichts der polychromen und architektonischen Behandlung des Baulichen kaum zweifelhaft sein (vgl. Abb. 47 und 57).

Das Ergebnis dieser persönlichen Auseinandersetzung Grünewalds mit dem Stil der Glasmalerei am Oberrhein muß jeden, der nun vielleicht von ikonographischen, typologischen oder auch dekorativen Entlehnungen etwas zu hören erwartet, überraschen: All diese Dinge lohnen kaum die Erwähnung. Wesentlich aber ist, welche eigenen Energien durch das Erlebnis der Glasmalereimöglichkeiten in Grünewald ausgelöst worden sind. Und da fallen alle jene „Entlehnungs"momente, die man sonst als Kennzeichen für Beeinflussung aufzuzeigen pflegt, ganz fort. Nicht Technik oder Formeln hat unser Maler gesucht: aber die impressionistische, eigentümlich freie Sicherheit Grünewalds, das Naturbild als farbige Lichtfleckenerscheinung aufzunehmen und wiederzugeben — von dem bereits genannten koloristischen Helldunkel ganz abgesehen —, das besondere Verhältnis zur Natur also, das ist offenbar vom Glasbilde aus entscheidend beeinflußt und gestärkt worden. Gerade angesichts des räumlichen Naturalismus, durch den das Tempelchen in Isenheim von dem dekorativen Teppichschema der Architekturfenster absticht, wird man erkennen, daß das irisierende Farbenschauspiel der musizierenden Engel im Innern gewiß nicht Nachahmung irgend einer bestimmten Glasmalerei ist. Wohl aber wird man der feinsinnigen Bemerkung Schmids recht geben, daß in dem Farbenwechsel eine unbefangene scharfsichtige Naturbeobachtung festgehalten worden sein dürfte — das Spiel farbigen, durch die Chorfenster einfallenden Sonnenlichts auf den Gestalten von Chorknaben, die vielleicht bei einer geistlichen Aufführung beteiligt waren, als Grünewald sie sah. Andere Maler haben das doch auch gesehen; ganz zweifellos. Aber zur eigentlich optischen Erkenntnis und zur künstlerischen Formung kam nur der, dem die dekorativen Effekte des Glasbildes die Möglichkeit neuer Erlebnisse erschlossen hatten. Er wird von vornherein auch von daher sich der Ausdruckswirkung bewußt gewesen sein: daß dieses irrationale Beleuchtungsprinzip selbst den allerwirklichsten Vorgang in die Sphäre märchenhafter Idealität zu entrücken vermag. Ob er übrigens selbst als „Scheibenreißer" tätig gewesen ist, vermögen wir nicht zu sagen. Unwahrscheinlich ist es nicht, denn einige der besten für die oberrheinischen Ateliers entworfenen Fenster und Kabinettscheiben des XVI. Jahrhunderts rühren von seinem (wenigstens mittelbaren) Schüler Hans Baldung Grien her. Erhalten ist uns allerdings nichts Authentisches; der Versuch, ihm den Karton zu dem schönen Beweinungsfenster der Marienkirche in Hanau zuzuschreiben, hat nicht zu überzeugen vermocht, so sehr die geographische Lage der Stadt auch dafür sprechen mag. (2)

Denn in die Gegend von Frankfurt a. M. werden wir gelenkt im Augenblick, wo wir uns nun genauer nach der eigentlichen Malschule umsehen, in der unser Meister seine Ausbildung erhalten und seine ersten handwerklichen Erfahrungen gesammelt haben könnte. Es sei gleich gesagt, daß wir den historischen Boden bei dieser Frage nicht sehr viel fester finden, als er sich bei der ersten erwiesen hat. Die unzweifelhaften, bestätigenden Dokumente bleiben leider auch hier aus. Was in den ersten bekannten Malereien Grünewalds als erlernbares Gut angesehen werden darf, eben das Technisch-Handwerkliche also,

das Lineament, die Farbenbehandlung, die Modellierung u. a., das weist deutlich auf einen Zusammenhang mit dem älteren Holbein, dem Großmeister von Augsburg, hin. Da aber die erkennbaren Zeichen auf den Stil Holbeins, den dieser während seines Aufenthaltes in Frankfurt a. M. kultivierte, hindeuten, und die Nachbarschaft der Stadt ein Zusammentreffen des jungen Aschaffenburgers mit dem 20 Jahre älteren Augsburger zu Anfang des neuen Jahrhunderts ohnehin zunächst wahrscheinlich macht, so hat man bisher die Frage, ob Grünewald nicht doch bereits in der Stadt am Lech das Atelier seines mutmaßlichen Meisters besucht haben könnte, meist verneinen zu sollen geglaubt. Grünewald war mit etwa 20 Jahren, wie mir scheint, doch etwas zu alt, um als „Lehrling" in die Werkstatt des 40jährigen Holbein einzutreten. Aber auch in anderer Beziehung ist die Sache nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn gerade die Verspottung Christi — dasjenige der zwei entscheidenden Frühwerke, dessen Entstehung in der Frankfurter Gegend (durch eine Kopie in Hanau und eine weitere in Wiesbaden, deren Wappen und Inschrift nach der Mainregion weisen) ziemlich gut gesichert ist — enthält neben den Anklängen an Holbein auch die unzweideutigsten Beweise für die Tatsache, daß Grünewald zuvor in Florenz gewesen ist. Wodurch wir vor die Alternative gestellt werden: entweder hat es sich bei dem Zusammensein mit Holbein in Frankfurt nur um die gemeinsame Tätigkeit Gleichgestellter, allenfalls um ein Gesellenverhältnis gehandelt, oder Grünewald muß bereits, ehe er nach Italien fuhr, einmal bei Holbein — und zwar in Augsburg — gewesen sein. Vor kurzem hat man das Verhältnis sogar umkehren und in dem tatsächlich überraschend nervösen, unruhig sich gebärdenden Stil des von Holbein für die Frankfurter Dominikanerkirche gemalten Altarwerks ein Symptom dafür sehen wollen, daß der Augsburger bei dem Zusammentreffen mit Grünewald von diesem beeinflußt worden sei. (3) Das ist durchaus wahrscheinlich, entscheidet aber die Frage, ob Grünewald der Schüler Holbeins gewesen ist oder nicht, in keiner Weise. Denn der junge Meister, von dem ehemaligen Lehrling himmelweit verschieden, mag dem Lehrer inzwischen wohl über den Kopf gewachsen sein. Ein Schulverhältnis zu Holbein muß unter allen Umständen bestanden haben. Wie wäre es sonst zu erklären, daß der zwanzigjährige Grünewald in der Verspottung Christi, obwohl er bereits Italien und manchen andern Eindruck fast restlos verarbeitet hat, immer noch den Schulcharakter des Holbeinateliers deutlich offenbart? Den besten Beweis für die Richtigkeit unserer Vermutung erhalten wir übrigens durch die auffällige Tatsache, daß alles, was im Laufe der letzten Jahre von der Forschung an Einzelfakten der Frühzeit aufgedeckt worden ist, erst durch die Augsburger Lehrjahre sich zu einem völlig logischen Ganzen zusammenfügt. Der Aufenthalt dort in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts ist geradezu der Schlußstein, in dem alle Einzelentdeckungen dauernden Halt finden. Daß der junge Grünewald durch die Lage seiner Heimatstadt und die dort herrschenden, seiner Entwicklung in keiner Weise förderlichen Verhältnisse geradezu gezwungen wurde auszuwandern, ist oben bereits angedeutet

worden. Wann er die Heimat verließ, ist allerdings nicht ohne weiteres anzugeben. Daß er sich nach Schwaben und den Rheingebieten auf den Weg gemacht hat, ist jedenfalls an sich möglich; in Anbetracht der offensichtlichen Kenntnis der Rothenburger Glasmalereien — auf die seine frühe Kreuzigung hinweist — sogar wahrscheinlich. Augsburg lag dann über die Straße!

Holbeins Ruf als Meister und Vorsteher einer vielbeschäftigten Werkstatt stand seit 1493 fest. Was ihn zum Lehrer prädestiniert zu haben scheint, ist eine Mischung von Talenten und Fähigkeiten, die man selten so beisammen findet. Große Subjektivisten wie er sind zwar gewöhnlich wenig geeignet, Schülern durch Unterweisung zu dienen. Er besaß jedoch offenbar eine feine Witterung für alles Zeitgemäße, weshalb er — sich dauernd umbildend — mit den Jüngsten noch Schritt hielt, als die andern aus seiner Generation längst „die Alten" geworden waren. Solche sind gewöhnlich geeignet, Anreger und ermutigende Förderer der Jugend, für deren Drängen sie lebhaftes Verständnis haben, zu werden, wenn nicht die Abneigung gegen akademische Lehren, die oft damit Hand in Hand geht, den Schüler, der daneben den Zuchtmeister nicht ganz entbehren kann, in Gefahr bringt, in der gebundenen Sphäre der Unfreiheit stecken zu bleiben. Holbein war aber zugleich einer, der keine andere Freiheit kannte, als die durch Überwindung der Unfreiheit erworbene: Lernen und arbeiten; einen andern Weg zu ihr gab es nicht. Und deshalb vor allem war er das Ideal eines Lehrmeisters. — Er selbst duldete in seinen scheinbar flüchtig hingerissenen Zeichnungen nichts Unklares oder Zweideutiges. Die Festigkeit seiner Hand allein zeugt von einem, der befehlen kann, weil er gehorchen gelernt hat. Und eben diese Zucht, die der Alte zeitlebens an sich selbst rücksichtslos übte, galt auch den Knaben und Gesellen. Wer von ihm kam, der war ein ganzer Kerl, für den es keine Schwierigkeiten gab. Höhere Ideale als die vollkommenste Wahrheit der Natur gab es gewiß nicht für den Alten. Akademische Schönheitsregeln hatten hinter dem Kommando der einen wahren, dreimalheiligen Natur zurückzustehen; und für die „Wissenschaft" der Linearperspektive ist er nie zu haben gewesen. Auch diesen Zug nebst vielen andern hat Grünewald mit ihm gemein. Daß Holbein ein Meister nach seinem Herzen sein mußte, versteht man deshalb ohne weiteres. Aber noch anderes muß den jungen Matthias gewaltig angezogen haben. Da war vor allem die tiefe Farbenstimmung seiner Gemälde, die an den dunklen Brand der Glasbilder erinnerte, ferner ein mächtiges, schier unheimliches menschenkennerisches Charakterisierungsvermögen, das aus Bildnissen und Historienmalereien sprach, die von Holbeins temperamentvoll ausführender Hand, trotz höchst bewußter und kluger Disposition, wie zufällig improvisiert erschienen. Man kann von dem klaren und zielbewußten Grünewald annehmen, daß er, wenn auch noch jung, dennoch die Vorteile, die solche Schulung in Hinsicht vollkommenster Beherrschung aller Mittel bringen mußte, wenigstens vorausgeahnt hat.

Daß Grünewald es allerdings länger als 2—3 Jahre in Augsburg ausgehalten und dann etwa gar als Geselle in des Meisters Werkstatt geblieben wäre, ist, angesichts seines

hypertrophisch gesteigerten Wandertriebes, kaum sehr wahrscheinlich. Obendrein verließ ja nun zu Ende der neunziger Jahre der Alte die Stadt und fuhr rheinabwärts. Die Gesellenfahrt konnte also angetreten werden. Gewöhnlich ging sie den Rhein hinab nach Holland. Nun aber kamen gerade eben die ersten großen Holzschnitte des jungen Dürer vom benachbarten Nürnberg und verursachten gewaltiges Staunen. Solche Sachen, wie die Apokalypse, die noch in vielem mit Grünewald eines Geistes sind, die mußten diesem besonders zusagen. Dürer aber war als erster wieder den andern Weg gegangen, den die Bildmaler seit 100 Jahren aufgegeben hatten, während gerade die Glasbildner noch immer ab und zu sich seiner bedienten: Dürer war in Italien gewesen. War denn das, was diese Blätter so sehr von all den sonst gewohnten Blockbüchern und Flugblättern unterschied: die feste Formarchitektur und das klare Gesicht, das eisern dem Linienorkan standhielt und ihm deshalb erlaubte, ungehemmter denn je zuvor zu rasen — war das der Erfolg der im Süden gesammelten Erfahrungen des Nürnbergers? Holbein, der Kenner und Lehrer niederländischer Methode, hatte ja ohnehin der Reise nach Nordwesten alles Überraschende genommen. Sollte man nun nicht auch einmal die andere Straße versuchen? Denn von Italien wußte der Meister doch nur zu sagen, was er aus zweiter Hand erfahren hatte. Die Bedingungen zu solchem Plan waren die glücklichsten. Augsburg war Anfangs- und Endpunkt der vielbegangenen Handelsstraße nach dem Süden. Kaufleute, denen man täglich sich anschließen konnte, waren genug da. Und gerade jetzt mehr denn je. Denn der Tag der Erfüllung dessen, was die schrecklichen Gesichte der Apokalypse verheißen hatten, war nahe. In wenigen Jahren, das wußte jedes Kind, würde der Richter kommen in den Wolken und Rechenschaft fordern von aller Kreatur. Gerade zur Zeit aber hatte der heilige Vater in Rom einen vollkommenen Ablaß all denen versprochen, die kommen und die Gräber der Heiligen verehren wollten! Dies „große Jubeljahr" mag auch für den tiefgläubigen jungen Matthias bei der Entscheidung mitgesprochen haben. Und wenn die Teilhaftigwerdung am großen Ablaß auch vielleicht nicht der Zweck der Reise war, so steht doch das eine fest, daß er, einmal im gelobten Lande angekommen, die Gelegenheit, die sich in Rom bot, nicht ungenutzt vorübergehen ließ.

Immer wieder muß daran erinnert werden, wie sehr die Entscheidung aller den Bildungsgang unseres Malers betreffenden Fragen erschwert wird durch den verhängnisvollen Umstand, daß wir kein einziges Werk aus der Zeit dieser Haupteinflüsse und Auseinandersetzungen kennen. Alles, was der Junge nach und nach erworben und zu dem Mitgebrachten hinzugefügt hat, wird uns erst greifbar, wenn es bereits, zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, den vollkommen fertigen Grünewaldstil ausmacht. Bei Dürer spürt man Italien wie einen heftigen Stoß; wie er, urplötzlich aus der Bahn nürnbergischer Altfränkelei geschleudert, geraume Zeit das klare Zielbewußtsein verliert. In seinen Werken sieht man den Riß klaffen: hie Nürnberg — hie Venedig. Ganz anders bei Grünewald: die Naht, die den Riß zusammenhält, bleibt versteckt. Was jetzt da

ist, nicht das was vorher da war, hat man vor Augen. Es ist begreiflich, daß trotz zahlreicher, untrüglicher Zeichen an der Reise immer gezweifelt worden ist. Man begehrte erst die Strudel und Verfärbungen, die, wo zwei Ströme zusammenprallen, unausbleiblich sind, als Zeugnis zu sehen. Das aber gerade durfte nicht erwartet werden. Welche gewichtige Zeugnisse dafür sprechen, daß Grünewald tatsächlich vor 1503 in Italien war, habe ich vor kurzem erst nachzuweisen unternommen. (4)

Auch über die direkten Eindrücke, die diese neue Welt in Grünewalds Seele hinterließ, ist es nicht leicht volle Klarheit zu gewinnen. Denn so über alle Begriffe eigenartig wie der ganze Charakter dieses Mannes, ist auch seine Art, auf das Fremde zu reagieren. Bei Dürer absorbiert die Unruhe der Auseinandersetzung für geraume Weile den besten Teil seiner Kräfte. Grünewald dagegen wird offenbar nur noch mehr er selbst. Sein festes Selbstbewußtsein scheint durch die beglückende Erkenntnis, daß—weil hier andere Möglichkeiten und Gesetze als die daheim allein gültigen anerkannt wurden—auch er berechtigt sein müsse, seine Kunst auf eigenen Gesetzen aufzubauen, nur noch fester geworden zu sein. Und ohne sich im einzelnen dem Fremden irgendwie zu verschreiben, umhüllt er sich mit dieser Erfahrung wie mit einem Panzer gegen alle von außen her seiner Kunst nach dem Leben trachtenden Gewalten. Der Aufenthalt im Süden scheint ihn recht eigentlich in seiner außerordentlichen Subjektivität bestärkt zu haben. Daß er durch die in gewissem Sinne vorbereitende schwäbische Logik und Klarheit, sowie durch die, ja selbst ursprünglich auf italienische Schulung zurückgehende Glasbildkunst, vom Süden weniger überrascht werden konnte als Dürer, wird dabei freilich auch mitgesprochen haben. Deshalb keimt dieser mehr im ganzen als im einzelnen bedeutungsvollen Frucht noch die andere zur Seite: Das klare optische Verhältnis zur Welt und die, im Vergleiche zum Norden, selbst in den krausesten Produkten der italienischen Frührenaissance spürbare, von der Antike ererbte „stille Größe" müssen Grünewald von den letzten Rest heimatlicher Dumpfheit erlöst haben.

Als erste Station im Süden lernen wir die damals als Kunststadt allgemein hochberühmte Residenz der Isabella d'Este, Mantua, und als ersten nachhaltigen Eindruck italienischen Gestaltens ein durch Lebenswahrheit, plastische Raumkraft, leuchtende Farben und konzentrierten rhythmischen Stil geradezu überwältigendes Werk kennen: Die neun Gemälde mit dem Triumphzug Caesars. Der damals trotz Lionardo immer noch berühmteste Renaissancemeister, Andrea Mantegna, hatte darin vielleicht sein Bestes und Reifstes geschaffen. Mit zweijähriger Unterbrechung hatte er etwa ein Jahrzehnt daran gewandt, eine echte Renaissanceaufgabe — eine prunkvolle antike Historie in realistischer Auffassung, wenn auch mit einem guten Teil archäologischer Rücksichten — so monumental, zugleich aber auch so reich an lebenswahrer Individualität wie es ihm nur möglich war, zu lösen. Der Zyklus schmückte in imposanter Folge den Theatersaal des Mantuaner Kastells, der nach dem Werk den Namen Camera dei trionfi erhalten hatte. Daß Grünewald das Werk gesehen hat, steht fest. Die äußeren Zeichen (er hat



4. Mantegna: Jüngling aus dem Triumph Caesars. Hampton Court. (Zu Abb. 42.)



5. Mantegna: Gefangener aus dem Triumph Caesars. Hampton Court. (Zu Abb. 42.)

Teile daraus benutzt, als er mit dem großen Sebastiansakt am Isenheimer Altar, in dessen Antlitz er seine eigenen Gesichtszüge festgehalten hat, eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses ablegen wollte) sind jedenfalls zu stark, als daß man noch zweifeln könnte (Abb. 4 und 5). Wer die Entwicklung Grünewalds als das stetige Ergebnis eines ununterbrochenen Kampfes zwischen idealem hochstrebendem Wollen und der Erkenntnis eines noch nicht für ausreichend befundenen Könnens anerkennt, muß es vollauf begreiflich finden, daß der junge Maler gerade durch das plötzliche und unerwartete Erlebnis dieses Monumentalwerks zu einer intensiven Hingabe an Mantegna gezwungen worden ist. Grünewald war noch nicht zwanzig Jahre alt. Trotzdem war er kein Knabe mehr, und ein „Genie", wie viele meinen möchten, ein Stürmer, der improvisierend und auf seinen Stern bauend sich um Gesetz und Regel nicht gekümmert hätte, ist der Mann, der als Einundzwanzigjähriger das gerade durch Zucht so gewaltige Verspottungsbild malen konnte, ganz sicher nicht gewesen. Er war zum Klassiker geboren: Keines andern deutschen Malers Jugendwerke — die des jüngern Holbein vielleicht ausgenommen — sind so voll meisterlicher Beschränkung wie gerade die seinen. Deshalb mag dem jugendlichen Stilsucher das, was er später in männlich reifen Jahren erreicht hat: — das Naturhafte durch äußerstes Vereinfachen, Ordnen und Intensivieren des

ungeordneten und verwirrenden Lebens ins Kunsthafte zu übersetzen, und zwar nicht durch Vergewaltigung des Individuellen mit Hilfe schematischer Abstraktionen, sondern durch ehrfürchtige Berücksichtigung der Mannigfaltigkeit, Fülle und Eigenart des Weltbildes — damals noch „als beinahe unmögliche Leistung“ vorgekommen sein. Die vollkommene Verwirklichung dieses „beinahe Unmöglichen“, nämlich: „das, was wir Stil nennen, eine allgemeine Norm der Gestalten, mit der Darstellung der unmittelbarsten und individuellsten Natürlichkeit der mannigfaltigsten Charaktere restlos zu verschmelzen“, das hat auch Goethe (in seinem Aufsatz über Mantegna in „Kunst und Altertum“ 1823) mit trefflicher Begründung als das eigentlich Bedeutende an diesen Mantegnamalereien hervorgehoben. Wir können mit gutem Recht sagen, daß Grünewald im Anschauen des großen Werkes dieses sein größtes und in der Ferne längst geahntes Ideal als Ganzes verwirklicht erkennen und somit in Mantegna etwas wie sein eigenes zukünftiges Ich verehren durfte. (5) Möglicherweise hat ihn damals im Mantuaner Schloß auch ein anderes berühmtes Werk Andreas, das miniaturhaft fein ausgeführte Triptychon mit der Magieranbetung, intensiver beschäftigt. Denn es hat den Anschein, als sei er später — gelegentlich des für seinen Gönner Reitzmann (den Besitzer der Mantegnakopien, die Grünewald vielleicht selbst ausgeführt hatte) gemalten Aschaffenburger Maria-Schnee-Altars — in einem (bruchstückweise erhaltenen) Entwurf zur Anbetung der Könige auf jenes kleine Bild zurückgekommen.

Solch kunstfertiger kleiner Malereien größte Exaktheit und klarste Färbung haben begreiflicherweise mehr als etwa große Fresken die Fähigkeit besessen, damals einen jungen gotischen Gesellen zur genauen Beachtung aufzufordern. Auch in Florenz ist das, was uns zunächst untrügliche Kunde von seiner Anwesenheit gibt, ein solches Kleinbild, das den Vorzug delikater, heller und schöner Farbe, ebenso wie den einer auch dem damaligen Deutschen ohne weiteres verständlichen, lebendig-natürlichen Erzählungsweise mit Mantegna teilt. Es handelte sich diesmal um ein Predellenbild mit Szenen aus dem Leben eines Heiligen, von Pesello (Abb. 6). Eine Episode daraus muß ihm lebhaft in der Erinnerung geblieben sein. Denn mit ihrer Kompositionsform hat er alsbald die alte starre Ikonographie der Verspottung Christi vermenschlicht. Das Bildchen hing in der weiten gotischen Halle von Sa. Croce; war also an einem Platz, wo jeder Deutsche damals etwas von heimatlicher Luft atmen konnte. Wenn dort der Bettelmönch, der vor ein paar Monaten vielleicht ebenso in Deutschland auf dem Markt oder in der Kirche die Masse hypnotisiert hatte, vom kommenden Tag des Gerichtes sprach und mit fanatischer Geste und drohendem Ton die Gläubigen in seinen Bann zog, dann war das altgewohnt und doch stets wieder neu für jeden, der dieser Macht gehorchte. Und wenn dabei der Gläubige, der Kanzel Majanos nahe, neben sich (unter Donatellos Verkündigungsrelief) ohne viel ans Studieren zu denken, zugleich ein Bildchen sah wie dieses, so konnte es wohl passieren, daß es ihm mit den Worten zugleich in der Erinnerung haften blieb; ob er es wollte oder nicht.

Es war damals in dem vom Parteigeist zerrissenen, vom Brande Savonarolas noch durchwaberten Florenz an Kunstwerken ohnehin nicht viel, was nach den in Mantua empfangenen Eindrücken noch nachhaltig auf Grünewald hätte wirken können. Die Farbe, diese bei Mantegna so reiche, klare und blumig leuchtende Farbe hatte hier keine Stätte. Wir wissen deshalb wohl nicht nur zufällig so wenig über die Eindrücke, die er empfing. Von einer der savonarolatrunkenen, ekstatischsten Malereien Botticellis haben wir einen Nachklang (Abb. 7). Mit Castagno verband ihn das ähnliche Naturell. Mag sein, daß Grünewald den großen Bauernsohn aus den Florentiner Bergen zuerst als Glasmaler hat kennen lernen. Im Dom, neben den Fenstern aus Donatellos, Uccellos und Ghibertis Kreis, konnte er die große Kreuzigung im Fassadenfenster von ihm sehen. Jedenfalls war das in Florenz der Einzige, in dessen Werken etwas wie Grünewaldische Gesinnung herrschte. Die Gesinnung nämlich, welche geistige Größe nicht anders als in gewaltiger muskulöser Körperlichkeit sich vorzustellen weiß (Abb. 8).



6. Pesello: Aus der Predella mit Geschichten des hl. Nikolaus von Bari (Florenz, Casa Buonarotti). (Zu Abb. 31.)

Auch an Rom ist nur wenig Erinnerung zurückgeblieben. Genau betrachtet eigentlich nichts weiter als die topographische Kenntnis des esquilinischen Hügels, die Grünewald in dem Freiburger Gemälde, mit der Gründung von St. Maria Maggiore manifestiert. Daß er diese Örtlichkeit so genau kannte, ist übrigens begreiflich. Wurde doch in der Marienkirche als kostbarste Reliquie das Haupt seines Patrons Matthias aufbewahrt und den Gläubigen am 24. Februar zur Adoration gezeigt. Wenn Grünewald diesen Tag des Jahres 1501 abgewartet und dann erst den Heimweg angetreten hat, so kann er in Florenz gerade in den Ostertagen eingetroffen und so zum Zeugen des großen Ereignisses jener Tage geworden sein; denn Leonardo da Vinci hatte damals auf zwei Tage seinen Karton der heiligen Anna selbdritt ausgestellt und ganz Florenz damit in Atem gehalten. Ob die unverkennbaren Anklänge an Leonardo, die am stärksten im Lächeln Grünewaldischer Madonnen auftreten, von hier gekommen sind? Wir können es nur vermuten.

Als der junge Meister nun zu Anfang des neuen Jahrhunderts wieder in die deutsche Heimat zurückgekehrt war, scheint er sich stehenden Fußes ins Mainland begeben zu

haben. Nur natürlich. Denn wer aus der Fremde als fertiger Mann wiederkommt, pflegt zuerst da, wo die Seinen ansässig sind, vorzusprechen. Und da der alte Meister von Augsburg so nahebei, in Frankfurt, weilte, mag er ihn gleich aufgesucht haben, um ihm zu zeigen, was er inzwischen gelernt hatte. Holbein scheint inzwischen noch einmal in den Niederlanden gewesen zu sein. Und so erfolgt ein Meinungsaustausch, der bei beiden erkennbare Spuren hinterlassen hat. Grünewald hatte die Wohltat italienischer Klarheit genossen, die der Augsburger nur vom Hörensagen in deutscher Umprägung kannte. Holbein hingegen hatte sein von Natur besonders fein organisiertes malerisches Empfinden an den Farbensensationen der van Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, David und wie sie heißen mögen, neugestärkt. Anlaß zum Austausch war also in jeder Weise vorhanden.

Auch vom psychologischen Standpunkt aus wäre es überaus fesselnd zu wissen, ob unser Meister mit dem Größten seiner Tage, mit Dürer, in persönliche Berührung kam. Der hat ja zwischen 1507 und 1509 für den Frankfurter Jakob Heller den großartigen Altar mit der Marienkrönung gemalt, der in der Dominikanerkirche aufgestellt wurde. Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß die zu den feststehenden Flügeln des Altars gehörigen Tafeln von Grünewald herrühren. Der Auftrag dazu wird von Dürer selbst kaum gekommen sein. Denn es war Werkstattbrauch, daß der für das Ganze verantwortliche Meister, auch wenn er nur — wie in unserm Falle — die Haupttafel mit eigener Hand ausführte, dennoch zu allem übrigen mindestens den Entwurf lieferte, der unter seinen Augen von Gesellen und Schülern ausgeführt wurde. Die zwei erhaltenen Grisailletafeln Grünewalds aber erweisen sich auf den ersten Blick als originales Erzeugnis einer ganz undürerischen Richtung. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Aschaffenburger — mit oder ohne unmittelbare Zustimmung Dürers — die Bilder in Frankfurt ausgeführt. Dazu paßt auch vortrefflich, daß die betreffenden Altarflügel von vornherein gar nicht vorgesehen, sondern in letzter Stunde aus besonderen Bedingungen, die der Aufstellungsort erst erkennbar werden ließ, hinzugefügt worden zu sein scheinen.

Ist nun Meister Matthias bis zu dieser Zeit, die ganzen sieben oder acht Jahre lang ununterbrochen in der Mainstadt geblieben? Es wäre eine merkwürdig lange Periode für den Rastlosen. Möglich, daß er bald hier- bald dorthin, am Mittelrhein oder am Main entlang eine Zeitlang herumgezogen ist. Dann aber muß er wieder in die Ferne gewandert sein. Bereits die ebenerwähnten Frankfurter Tafeln, noch mehr aber der gleichzeitig in Angriff genommene Isenheimer Altar dürften uns den Weg zeigen. Denn jene auf den ersten Blick zwar scheinbar farblosen Grisaillen verraten bei genauerer Betrachtung eine so unerhört reiche, gleichsam opalisierende Farbigkeit, daß weder Holbein noch ein anderer Deutscher als Anreger angesehen werden kann.

Schon weil es technische Dinge sind, die zugleich mit einer bemerkbar werdenden Wandlung des Geschmacks auftreten, wird die Frage nach den Ursachen dieser Metamorphose nötig. Das schöpferische Vermögen des Malers wird selbst weniger von



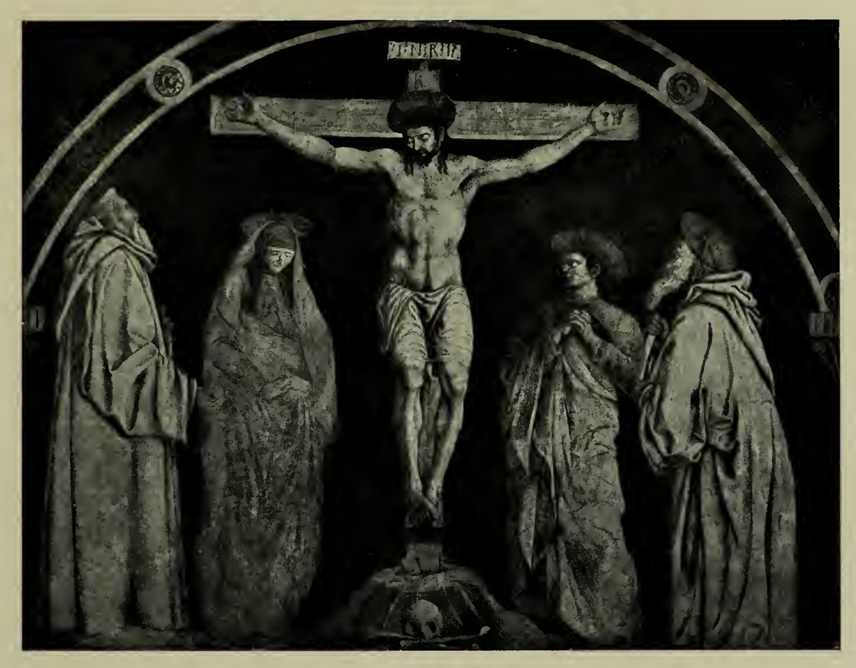
7. S. Botticelli: Ausschnitt aus der Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien. (Zu Abb. 101/102.)

innen heraus gedrängt haben, mit einem Male diese differenzierten stofflichen Beobachtungen, Oberflächenstudien nach Geweben schwererer oder leichterer, stumpferer oder glänzenderer Art anzustellen, als daß es dazu von außen her zum mindesten die Richtung erhalten hat. Es sind Dinge von spezifisch niederländischer Art, für die in der Heimat nicht eimal Ansätze oder Keime vorhanden waren. Die Technik, welche bei der illusionistischen Naturreproduktion in Anwendung gebracht wird, ist alles andere als deutsch. Unverkennbar ist zwar der breite, italienische Vortrag, aber die atmosphärische Helligkeit des Tons ist nicht italienisch; sie gemahnt an niederrheinische Art. Schmid denkt an den Meister des Marientodes. Und dazu kommen nun noch neue Darstellungsthemen. Die Landschaft vor allem, tonig, weich gebunden in Halbschatten und -lichtern. Unmöglich, daß dies alles ohne eine, wenn auch noch so leise, Berührung von fremdem Geisteshauch, aus eigenem heraus gequollen sei. Überzeugender noch ist das allmähliche Zurücktreten des Holbeinschen dunklen Ateliertons hinter dem niederländischen hellen. Eines darf freilich nicht vergessen werden: daß wir, da die „Verklärung" verloren ist, für geraume Zeit kein Werk von des Malers Hand kennen und deshalb nicht mehr den rechten Überblick über die Kontinuität namentlich der koloristischen Entwicklung haben, der durchaus notwendig wäre, wenn man das

Problem restlos entscheiden wollte. Könnte aber nicht bei alledem doch vielleicht bloß mittelbare Übertragung mitsprechen? Holbein, der Kenner der Niederlande, war doch wahrscheinlich vor der Frankfurter Zusammenkunft zweimal dort unten gewesen. Könnte nicht er, was am Isenheimer Altar an Eyck, oder anderswo an van der Goes erinnert, zu verantworten haben? Ich glaube nicht daran. Denn die holländische Farbigkeit ist bei Grünewald so unendlich viel intensiver nacherlebt als bei Holbein je, daß ich nur an direkte Einwirkung der Originale zu glauben vermag. Diese Reise müßte dann zwischen 1504 und 1505, oder zwischen diesem Jahr (in dem er die „Verklärung" gemalt haben dürfte) und 1509 stattgefunden haben. Da wir kein Werk zwischen der Verspottung und den Helleraltarflügeln kennen, so ist es doppelt schwer, das Resultat der Reise genauer zu präzisieren. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß Grünewalds Kolorit neuen Gehalt und mit seinem Interesse für die Landschaft einen neuen Nährboden bekommen hat. Er hat in Isenheim Landschaften gemalt, die wie Vorausahnungen der späten Holländer anmuten.

Hier im Isenheimer Antoniterkloster hat Grünewald nun in fertiger, abgeschlossener Meisterschaft, zwischen 1509 und 1511, im Auftrage des Ordenspräzeptors Guido Guersi, für den Hochaltar der Stiftskirche sein Lebenswerk geschaffen. Es ist nicht nur dem Umfang nach das größte Wunderwerk der germanischen Malerei geworden.

Dann hat es ihn wieder über Land getrieben. 1514 war er in Seligenstadt, darauf in Issigheim, schließlich kam er, gegen 1517, nach Aschaffenburg zurück. Ein bedeutungsvoller Abschnitt in seinem Leben. Der Primas von Deutschland, Erzbischof von Mainz, Aschaffenburg, Magdeburg und Administrator von Halberstadt, der nachmalige Kardinal Albrecht von Brandenburg, macht ihn zu seinem Hofmaler. Der Hohenzoller war als Mäzen bekannt. Daß er wirkliches Verständnis für das Große besaß, dafür ist diese Wahl das beste Zeugnis. Daß er mit einer in Deutschland unbekannten Großzügigkeit sein Mäzenatentum auffaßte, dafür sprechen allein die Baupläne, die er in Halle verwirklichen wollte. Vielleicht war unter den drei Altären für den Mainzer Dom, von denen heute nichts mehr vorhanden ist als ihr Ruhm, der eine oder andere eine Stiftung des Brandenburgers. Wahrscheinlich in seinem Auftrag entstand auch ein Epitaph zum Gedächtnis seines Vorgängers, des Erzbischofs Dietrich von Erbach; davon ist uns nur noch ein Teil, die heute als Altarstaffel gebrauchte Beweinung Christi in der Aschaffenburger Stiftskirche, erhalten geblieben. Die Hauptstätte Grünewaldischer Kunst war aber weder die Stadt am Main, noch die am Rhein, sondern die Lieblingsresidenz des Kardinals, Halle a. d. Saale. Hier hatte gerade damals Albrecht sich eine prunkhafte moderne Renaissancestadt zu schaffen begonnen. Die Bauleute, die niederreißen und wieder aufführen, die Bildhauer, Schnitzer, Maler, Goldschmiede, Illuminatoren, Seidensticker und Kunsthandwerker aller Art, die seine Kirchen und Schlösser mit Bildwerken ausschmücken und mit kostbarem Gerät füllen sollten, waren in Scharen um ihn versammelt. Wenn er, wie er



8. Castagno: Kreuzigung. Fresko. Florenz, Uffizien. (Zu Abb. 12.)

das in Italien gelernt hatte, mit Glanz, Prunk und Lärm Hof hielt auf der Moritzburg, so waren Künstler die Nächsten in seinem Gefolge. Grünewald ist ebenfalls in Halle gewesen; zum mindesten als er das große Altarbild mit den Heiligen Erasmus und Mauritius für die Stiftskirche malte. Sandrart spricht zwar von Mainz als Wohnort, aber sein Zeugnis wiegt nicht viel. (7) Das Natürliche ist, daß der Hofmaler des kunstbegeisterten Fürsten dort Wohnung hielt, wo sein Herr residierte und wo es in Hülle und Fülle Arbeit für ihn gab. Das aber war in Halle weit mehr als anderswo der Fall. Von seinem Leben dort, von seinem Verhältnis zu Albrecht selbst, zu den vielen bedeutenden Mitkünstlern (unter denen auch jener große Unbekannte war, der die Pfeilerfiguren im Hallischen Dom geschaffen hat), vor allem aber von seiner Stellung zu den bald ganz Deutschland erschütternden, gerade in Albrechts Residenzstadt heftig die Gemüter bewegenden Fragen der Reformation erfahren wir kein Wort. Hat der Altgläubige treu auf seiten seines Herrn, des päpstlichen Ablaßverwalters, gestanden? Im Jahre 1531 spricht ein Satz in einem Buch Melanchthons von den drei großen deutschen Malern Dürer, Cranach und Matthias. Nur Cranach wird zu den Lebenden gerechnet. So ist der große Rätselhafte uns auch das letzte schuldig geblieben: Wann und wo starb er? Wo ruht das, was an ihm sterblich war?

Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Grünewalds letzter Wohnort Halle gewesen, und daß er dort, spätestens ein Jahr nach Dürers Tode, um 1529, diesem großen Mitmenschen in die Ewigkeit nachgefolgt ist. Als dann sein fürstlicher Herr wenige Jahre später seine Residenz unter recht jämmerlichen Umständen verlassen mußte, da waren es Grünewalds Werke, die er, nachdem er sie fast allein vor dem Verkauf bewahrt hatte, in seine Aschaffenburger Einsamkeit mitnahm.

III. Der Mensch.

Wo die psychische Verfassung und der individuell menschliche Charakter der Persönlichkeit so vollkommen unter der emotionslos kühlen Objektivität seiner Kunstformungen in den Hintergrund tritt, wie etwa bei dem jüngeren Holbein, da wird uns das Ausbleiben genauerer biographischer Nachrichten über den Künstler nicht, wie bei Grünewald, zur unmittelbaren Qual. Denn dessen leidenschaftsdurchglühtes, flackerndes Kolorit und prasselndes Linienfeuer bezeugen so eindringlich die Dämonie eines verzehrend heißen Gemüts, daß sich einem jeden die Frage: wie der Mensch, der diese Werke erzeugt hat, beschaffen und welches seine Lebensschicksale gewesen sein mögen, immer von neuem auf die Lippen drängt. Unbefriedigt ist infolgedessen die Einbildungskraft unablässig bemüht, dem Übermenschen Unerhörtestes anzudichten. Man möchte ihn gern sehen, so, wie Herbert Eulenberg ihn jüngst einmal gezeichnet hat — mager und schwindsüchtig, mit hoffnungslos traurigen Augen, gepeinigt von einem bösen Weibe, wie er bis zur vollständigen Selbstverzehrung mit seinem eignen roten Blut den Altar in Isenheim malt. Wir wissen aber nichts davon. Auch ist es gefährlich, dies romantische Ideal in die Luft zu malen, gerade wo es sich um einen Gestalter handelt, dessen ganzes Wesen höchste Klarheit des Bewußtseins gewesen sein muß. Ohren, die in jedem Nerv gespannt, auf das leiseste, zufällig berichtende Wort lauschen, dürfen nicht durch falsche Töne beirrt werden. Um so weniger, als die einzige Quelle, die ein persönliches Schicksal des Meisters wenigstens ahnen läßt, billigen Anlaß zu bieten scheint, die sentimentale Vorstellung eines von der Welt in den Wahnsinn getriebenen Genies zu nähren. Auch muß immer wieder betont werden, daß diese Quelle wenig zuverlässig ist (vgl. Anm. 1). Der uns berichtet, Joachim von Sandrart, hat in seiner „Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste" (Nürnberg 1675) über Grünewald, lokaler Überlieferung folgend, allerlei zusammengetragen. Und am Schluß stehen dann auch die paar Worte, aus denen für einen Augenblick der Mensch heraustritt, um sogleich wieder, ungreifbar zu entgleiten: „daß er meistens zu Maynz sich aufgehalten, und ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt, und uebel verheuratet gewesen."

Das Leben läßt Banalitäten häufiger sich ereignen als besondere Fälle; sonst spräche man nicht von „banalem". Warum soll also der übliche Roman vom ueblen Weib nicht den Tatsachen entsprechen? Aber daß es andere Möglichkeiten gibt, beweist die

in allem sonst Erkennbaren eigenartigste geschichtliche Parallele zu Grünewald, die man sich denken kann: Vincent van Gogh. Wäre es erlaubt, den Satz, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen bedingen, umzukehren, so hätten wir an van Gogh etwas wie die Lebensgeschichte Grünewalds. Leider geht das in keiner Weise, aber der Hinweis mag dennoch hier Platz haben; und wäre es nur, um damit zu zeigen, daß der Xantippenroman nicht allein berechtigt ist. In jeder seiner zitternden, wogenden, flackernden Linienrhythmen, in der überwirklichen, der Natur gleichsam ausgelaugten Farbe, in der religiösen, zur Mystik neigenden Inbrunst, in dem Ringen nach Wirklichkeit — kurz, in der Singularität des künstlerischen Wollens, in der unstäten Hast, ja in Äußerlichkeiten, wie der Vorliebe für die Wirkung der Glasmalfarbe — ist der Holländer ein später Doppelgänger Grünewalds. Die Neigung zu melancholischer Zurückgezogenheit ist bei van Gogh von Anfang an dagewesen. Zweimal treten Krisen in seiner psychischen Verfassung ein. Das erste Mal, als die Liebe zu einem englischen Mädchen in dem 21jährigen den „Maler" frei werden und gleich darauf den „Menschen" durch die erteilte Absage zum erklärten Feind seines eigenen Ich werden läßt. Das zweite Mal, als 8 Jahre später das entschiedene „Nein" einer andern Frau den Heimatsucher dazu bringt, das nächstbeste verkommene Geschöpf aus der Gosse wie seine angetraute Frau zu sich zu nehmen und dadurch zwischen sich, seine Zukunft und die bis dahin noch teilnehmende Außenwelt undurchdringliche, nie zu übersteigende Mauern zu errichten. Da ist also ein andrer Fall von „ueblem Verheuratet-sein" als der, welchen man bei Grünewald gewöhnlich sucht. Es war bei van Gogh die Tragik des unzeitgemäßen, apostolischen Mitleids. Und der Kopf, in dem wir auf dem Isenheimer Altar das Abbild Grünewalds erblicken, trägt unter allen Charakterzügen den des Mitleidens am deutlichsten zur Schau! Auch die „geistige Umnachtung", von der gesprochen wird, bleibt sehr problematisch. Die Kunst aus den letzten Jahren Grünewalds ist gereifter und klarer als die der mittleren Zeit. Das müßte eigentlich dagegen sprechen; auch heißt „melancholisch leben" im XVII. Jahrhundert nicht gemütskrank sein.

Besser tritt uns der Mensch entgegen, wenn wir seine Kunst unmittelbar befragen. Es ist bereits gesagt worden, daß sie vor allem Zeitgenössischen durch das ungehemmteste Offenbarwerden einer scharf ausgesprochenen Persönlichkeit ausgezeichnet wird. Trotzdem eine überaus klare und sichere — man darf sagen, streng logische Organisation in jedem Werk von bewußtem Wollen spricht, zeugt doch jede Linie und jeder Farbfleck von impulsivem, flackerndem Temperament. Die eigentümliche Fähigkeit, Reales und Phantastisches wie Rationales und Irrationales so zu vermengen, daß man zuweilen ein bestimmtes System dahinter vermuten möchte, ebenso auch die Vorliebe für das Grausige, kennzeichnet den Mystiker. Auch ein zuweilen bemerkter autodidaktischer Zug seiner Kunstübung hängt wohl damit zusammen. Da waltet die gleiche sprunghafte Hast. Schnell und gewaltsam bringt er die innere Vision auf die Holztafel, putzt das Gemalte wieder herunter, setzt im nächsten Moment wieder anderes dafür hin, um abermals unzufrieden von vorn anzufangen. Man muß der Inspiration des Augenblicks trotz

aller sorgfältigen Disposition dennoch eine große Rolle in seinem Schaffen zuerkennen. Die Hauptfähigkeit bleibt aber doch die beispiellose: groß und klar zu organisieren, niemals das Ganze aus dem Auge zu verlieren, und ihm alles einzelne bedingungslos unterzuordnen. So konnte er das ganze Wissen und Können seiner Zeit rundweg für nichts achten. Ihr ganzer Erfahrungsbesitz, etwa auf dem Gebiet der linearen Perspektive, stand für ihn bereit. Er hat ihn nicht gebraucht; so zwingend seine Raumdarstellung wirkt — kaum eine Linie ist, nach den damals bekannten Gesetzen, „richtig". Dieser Vorurteilslosigkeit ebensosehr wie seinem unbegrenzten Selbstvertrauen muß er seine unbeeinflußbare Selbständigkeit in einer ganz und gar unselbständigen Zeit verdankt haben. Das Gefühl allein und der Wille, dem Gefühl unter allen Umständen Ausdruck zu verschaffen, beides war ihm wichtiger als alle zeitgenössische Erkenntnissucht, die ja doch letzten Endes außerkünstlerischer Art bleiben mußte. Der letzte Rest von rationaler Reflexion verschwindet mit zunehmendem Alter. Da geht die Willkür gegenüber dem Wirklichen bis zu einem Grade, der nur aus dem immer energischer betonten letzten Ziel: die allerabgekürzteste Form zu finden, erklärt werden kann. Es ist gewiß kein Zufall, daß die künstlerischen Ahnen dieses persönlichen Gefühlsstiles im eigentlichen Mittelalter, und zwar da, wo es seine Gesinnung in reinster Form ausgesprochen hat, — in den Miniaturen solcher Werke wie etwa das Bamberger Evangeliar Ottos II. eines ist (Abb. 50) — zu finden sind, und daß sein geistesverwandtester Nachfolger Rembrandt wurde. Was allen dreien gemeinsam ist, das darf man vielleicht die mystische Abkehr von aller bloß sichtbaren Erscheinungswelt nennen, an deren Stelle ein in sich selbst gekehrtes, verinnerlicht-visionäres Schauen getreten ist. Ihre Kunst steht jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Welt und wendet sich mehr an das, was ein mystischer Philosoph vom Schlage des Hugo von St. Victor „das dritte Auge" genannt hat: an das über alles Stoffliche hinausgehende, geistig ahnende, nicht an das bloß beobachtende, konstatierende, das „erste Auge". Jene chiliastische, überreligiöse Extase, die um die Wende des ersten Jahrtausends in den Evangelistenblättern des eben genannten Bamberger Evangeliars nach Ausdruck rang, lebt ähnlich in Grünewalds Zeit, gesteigert sogar, in den Nebenströmungen der Reformation, mit denen man Grünewald einmal in tatsächliche Verbindung zu bringen versucht hat. Jenes „innere Licht der persönlich erlebten Offenbarung", das als Erbe des Mittelalters in den Sekten, wie in jener des Augsburger Predigers Sebastian Franck, in den schwäbischen Schwenkfeldianern oder in den Antitrinitariern weiterlebt — scheint zum Teil auch seine Gesinnung bestimmt zu haben. Das ist es vielleicht, was ihn dem Mittelalter zuweilen verwandter erscheinen läßt, als den „modernen", kritizistischen Köpfen, die, als Künstler vor allem unter der Ägide Dürers, die Anschauungen des Reformationszeitalters formten. Der allein ganz echte germanische Kern, der sich in Grünewald erhält und, über die Wirren des dreißigjährigen Krieges hinaus seine Zeugungskraft bewahrend, in Rembrandt seine letzten mächtigen Triebe zeitigt, drohte bald genug bei den anderen von welschem Schmarotzertum erstickt zu werden.

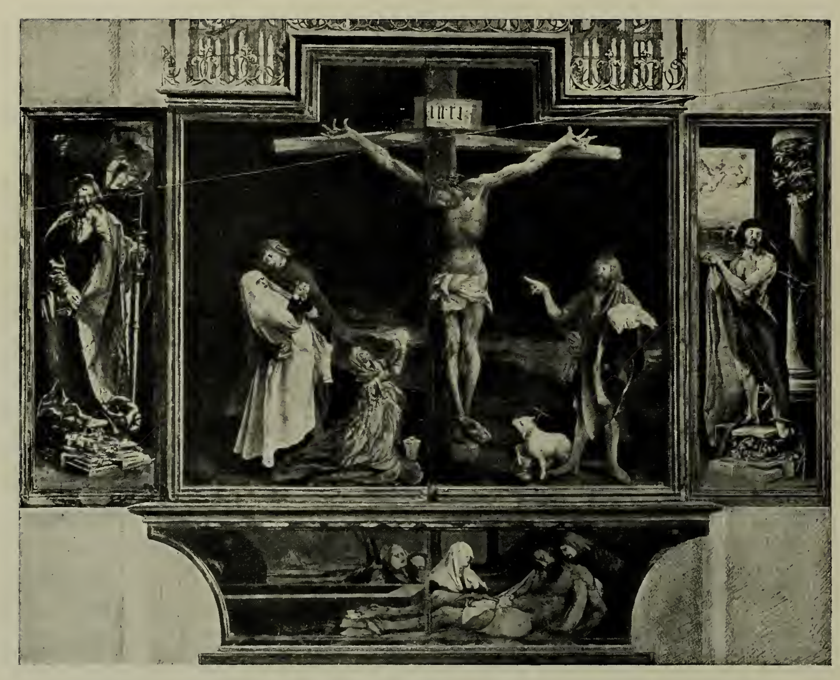
Zweites Buch.

Der Isenheimer Altar und die übrigen Gemälde.

I. Allgemeines über den Isenheimer Altar.

Was wir heute an Werken Grünewalds besitzen, ist bei weitem nicht alles, was er geschaffen hat. Aus literarischen Quellen erfahren wir, daß allein im Mainzer Dom drei Altäre von seiner Hand standen, und hören von einem Bild in Frankfurt sowie einem anderen im benachbarten Oberissigheim — Werke, die uns alle heute verloren sind. Und dennoch ist die Vorstellung, die wir von Grünewalds Schaffen haben, so einheitlich und geschlossen wie möglich. Sie gründet sich auf die innere Einheit der Persönlichkeit und ihres Stiles. Nirgends, als allein in Colmar kann man mit Grünewald vertraut werden. Dort, im Museum Unterlinden, wird sein Hauptwerk, der große Wandelaltar aus dem ehemaligen Antoniter-Kloster zu Isenheim, soweit er erhalten ist, aufbewahrt. Es ist das Werk, das uns den ganzen Grünewald in reinster Spiegelung zeigt, gleichsam der Stamm, von dem alles andere nur wie Ast und Zweig in Raum und Zeit hinauswächst. Grünewald stand in der Mitte der zwanziger Jahre, als er ihn schuf.

Der letzte Nachklang jener stilgewaltigen Einheit von Baukunst, Bildhauerei und Malerei, die das Gesamtkunstwerk der mittelalterlichen Kathedralkirche ausmacht, hat sich in dem eigenartigsten Typus deutsch-spätmittelalterlicher Kunstgesinnung, im Wandelaltar, erhalten. Gemeinhin war sein Hauptbestandteil der über der mensa aufsteigende, mit reicher Schnitzerei gefüllte „Schrein", der durch die beiderseits angebrachten, beweglichen Flügel verschlossen werden konnte. Diese pflegten innen und außen mit ruhigen Farben bemalt, oder mit Schnitzwerk flacheren Reliefs geschmückt zu sein. Das Ganze gipfelte in einem Aufbau, dessen reichverziertes Maß- oder Laubwerk zwischen hohen Masten zur Höhe strebte. Die ganze Bekrönung verjüngte sich dann, mittelalterlichem Raumgefühl gemäß, mit dem Spitzbogengewölbe, in das sie hineinwuchs, nach oben. So wiederholte der Aufbau in seinem Umriß die Form des Raumes, in dem er stand, und legitimierte sich als konzentriertes Abbild des Gesamtbauwerks. Für Isenheim war ein solcher Altar allergrößten Stils geplant. Statt der gewöhnlich üblichen einen Wandlung gab es deren drei. Der Eindruck in Colmar, wo man die Bruchstücke des eigentlichen



9. Rekonstruktion des Isenheimer Altars (geschlossen). (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.)

Schreins (seine Schnitzereien gehören zum Edelsten, was deutsche Bildnerei hervorgebracht hat) zusammengesetzt hat, gibt zwar den bestmöglichen, aber doch keinen reinen Begriff vom Ursprünglichen (Abb. 11). Man muß die Phantasie zu Hilfe nehmen, will man sich die dramatische Steigerung einigermaßen vergegenwärtigen, welche einst durch die Aufeinanderfolge der Wandlungen hervorgerufen werden konnte. Es war wirklich ein Drama. Nicht anders als wie man es an hohen Festtagen, im Kirchenchor von Geistlichen und Laien gemeinsam gespielt, den Sinnen der Gläubigen darzubieten pflegte. Gesteigerter nur. Der Bauherren, Schnitzer, Maler höchste Kunst unter den einheitlichen Gestaltungswillen eines dichterischen Plans gestellt, um die Heilswunder von der Erlösung sinnenfaßlich wahrhaftiges Erlebnis werden zu lassen. Das kann jeder heute noch, selbst im verstümmelten Zustand des Ganzen, erfahren. Und kann sich zugleich eine schwache Vorstellung von dem machen, was alte deutsche Kunst eigentlich war, und welcher weitausholende Schwung gestalterischer Phantasie für alle Ewigkeit vernichtet ist, seit all diese einstigen Organismen, nun, nach Malereien und Schnitzereien auseinandergenommen, in verschiedenen Räumen untergebracht, besonders gerahmt — ein traurig totes Mumiendasein in den Museen fristen! Alltags, in völlig verschlossenem



10. Rekonstruktion des Isenheimer Altars (geöffnet). (Nach A. H. Schmids Grünewaldwerk.)
Statt der Beweinung waren Christus und die Jünger sichtbar (siehe Abb. 11).

Zustande, zeigte das Hauptfeld in der Mitte den Erlösertod auf Golgatha, die Staffel darunter die Beweinung des Herrn und die flankierenden, unbeweglichen Ecktafeln zur Linken das Bild des Ordenspatrons St. Antonius, zur Rechten das des heiligen Sebastian an der Martersäule, wo er unter den Pfeilen der Kriegsknechte gelitten hat, wie Christus einstmals unter ihren Geißelhieben. (Abb. 9, 16 ff., 33 ff., 41 ff.)
Die bislang üblich gewesene Ansicht der Altäre war so gehalten, daß zwar von Bildinhalt zu Bildinhalt der Faden der Erzählung weitergesponnen und der Betrachter, indem er diese Eindrücke gemächlich nacheinander sammelte, in die Lage versetzt wurde, einen Gesamteindruck, von der Art etwa wie ein Buch sie gibt, das in jedem Kapitel ein neues Abenteuer seines Helden erzählt, zu erhalten, nie aber, das Ganze als Ereignis des Augenblicks nachzuerleben. Grünewald zeigt sich gleich in diesem Falle von seiner größten Seite. Er kennt den Begriff des anschaulichen Erlebnisses nur als auf einmal und innerhalb eines Gesamtrahmens mühelos faßbare Totalität. Das Auge soll in weitem Bogen alles umspannen und in einem Zug Anschwellen und Abebben der Leidenschaften seelisch und körperlich in sich nachleben können. Die Tafeln mit der Kreuzigung waren in der Mitte teilbar und ließen sich so an hohen Festtagen um ihre Angeln nach rechts und links auseinanderfalten. Ihre Innenseiten verdeckten dann die beiden Standfiguren auf den Eckbildern und zeigten als Flügel, zusammen mit der

neuen Mitte, in prächtigem Gegensatz zu dem vorangegangenen Trauerspiel, den hellen Jubel der Menschwerdung des Erlösers. Von dem Augenblick der Inkarnation (Mariä Verkündigung; linker Flügel) bis zu dem der Rückkehr des Geistes zu Gott (Auferstehung; rechter Flügel) über die Zwischenstufen von Mariä Erwartung und Maria im Rosenhag, entrollt sich hier das ganze Mysterium wie ein blinkendes Lenzmärchen in ununterbrochenem Fluß (Abb. 10 und 52—64). An Stelle der einsamen, über ruhenden Akkorden sonor dahinströmenden Klagemelodie der Passionsszene tritt rauschende Vielstimmigkeit der Chöre und der Instrumente. An den gewöhnlichen Sonntagen des Kirchenjahres wurden auch diese Mitteltafeln entfaltet; ihre bemalten Rückseiten legten sich abermals rechts und links vor die eben erblickten Flügelbilder, so daß zuletzt der mit reichgeschnitzten und vergoldeten Figuren angefüllte Mittelschrein sich prunkend dem Auge darbot. Unter der geöffneten Altarstaffel gehörten geschnitzte und bemalte Halbfiguren dazu: Christus und die Jünger. Oben, in der Mitte des Schreines, unter einem Baldachin tronte Antonius der Einsiedler; rechts und links von ihm, flacher im Relief und so zu den glatten, bemalten Flügelflächen überleitend, als Tronwächter, Hieronymus und Augustinus. Heute, wo alles in einer Fläche angeordnet ist, hat man leider nicht mehr das ursprüngliche Erlebnis des kraftvoll abgetreppten Vor und Zurück der Teile. Darüber rauschte dann die (heute nicht mehr vorhandene) Bekrönung empor, die den Zusammenhang mit der Chorwölbung herstellte. Die Malereien auf den Flügeln boten Darstellungen aus der Legende, die sich um den Titelheiligen, Antonius den Einsiedler, gesponnen hatte. In kühlen blauen, braunen und grünen Tönen ein beruhigender Gegensatz zu der goldleuchtenden, plastischen Pracht des Schreines; dennoch unter sich wieder durch Kontraste verbunden. Das Leiden des Gottstarken in der Versuchung (Antonius von Ungeheuern geplagt) und die Gottseligkeit nach überstandener Prüfung (Besuch des hl. Antonius bei dem Einsiedler Paulus in der Wüste). (Abb. 67 ff.)

II. Kreuzigungsdarstellungen.

Der kraftstrotzende Realismus der Generation vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war durchaus nicht etwa graduell unterschieden von dem, der die neue Zeit um den Beginn des sechzehnten zu ausdrucksvollem Gestalten trieb. Jene war sogar offensichtlich urwüchsiger, verfuhr weniger planvoll und reflexiv als diese. Dennoch wird man während des XV. Jahrhunderts vergeblich nach der unvergeßlichen und schlagenden Gesamtcharakteristik, nach dem Stimmungsmoment suchen, das jetzt überall die Historienbilder, etwa die Passion des Herrn, auszeichnet. Die Ursache dafür ist eine allgemeine neue Urteilskraft. Der Wille zur absoluten Klarheit der Bilderscheinung verlangt auch vom historischen Realismus ein gesteigertes Maß von sinnlich überzeugendem, psychologisch klarem Gehalt. Weil man eingesehen hat, daß Intensität des Eindrucks nur durch Vereinfachung und Reduzierung des Personals, der szenischen Umgebung,



11. Architektur und Plastik des Isenheimer Altars im heutigen Zustand. (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.)



12. Kreuzigung vom Isenheimer Altar (im Originalrahmen). Colmar, Museum Unterlinden.



12. Kreuzigung vom Isenheimer Altar (im Originalrahmen). Colmar, Museum Unterlinden.



13. Dürer: Kreuzigung. Holzschnitt aus der Großen Passion.

der Gebärden und der Beleuchtung auf ganz wenige schlicht-starke Hauptsachen zu erreichen ist, so hat man systematisch gesichtet zwischen dem, was entbehrlich ist an der Überlieferung und was unentbehrlich. Wer jetzt die Kreuzigung darstellt, der reinigt die Bühne zunächst von dem Jahrmarktstrubel, den man früher in drastischem Gegensatz zur Bedeutung des Vorgangs absichtlich so entwürdigend wie möglich auf den Hügeln unter den drei Kreuzen entfaltet hatte. Nicht als ob man sich gerade gescheut hätte, diese Volksbelustigung mit der Feierlichkeit der Handlung zusammentreffen zu lassen, ist das zu verstehen. Wohl aber geschah das, weil es nun dem Maler überhaupt mehr auf das „Wie" als auf das „Was" der Schilderung ankam. Die ganze künstlerische Kraft wirft sich auf die schlagendste Durchformung des aufs äußerste beschränkten Personenmaterials. Auch bei dieser sorgsamen Auswahl, die nicht nur die inhaltwichtigen Hauptpersonen und deren Gebärden betrifft, kommt es der deutschen Malerei weniger auf den Umstand an, daß etwas durch Beseitigung des Entbehrlichen klarer zum Auge spreche, als vielmehr, was am vorhandenen Material ausdrucksvoll gemacht werden soll. Schon die Modelle werden nicht mehr wahllos von der Gasse geholt, sondern nach geistiger Bedeutsamkeit — nicht, wie im gleichzeitigen Italien, nach ihrer ebenmäßigen Schönheit — bewertet. Gerade bei Grünewald ist es bemerkenswert, daß für ihn geistige Größe nur in körperlicher Stärke versinnlicht werden kann, und sie nicht etwa, wie im Mittelalter, nach entkörperlichter Form verlangt; wie ja auch seine mystische Ideenvergeistigung, im

Gegensatz zu mediävaler Auffassung, das Überwirkliche nur in sinnenkräftigster Wirklichkeit kennt. Was Dürers Blatt der großen Passion (Abb. 13) mit den Mitteln des saftigen Schwarzweiß und der schwellenden Kraft des Holzschnittstrichs an einheitlich gesammeltem Eindruck weit über alles Vorangegangene hinaus erreicht, das verdankt es in erster Linie dem Ordnungsprinzip, mit dem das geometrisch reine Dreieck — die Ecken von den drei Engeln ausgefüllt — gleichsam zwischen die beiden Sockelgruppen der Leidtragenden und der Exekutive eingekeilt ist. Wie diese zwei Gruppen dann selbst nach Form und generellem Stimmungsgehalt zu einander kontrastieren, so sind auch innerhalb dieser beiden Einheiten die Charaktere gegenseitig aufs differenzierteste abgewogen. Der seelische Widerhall des furchtbaren Erlebnisses, so ähnlich er der Grundstimmung nach in diesen teilnahmsvollen Menschen nachzittert, er ist doch, den unterschiedlichen Temperamentsgraden entsprechend, gradweise abgestuft. Dennoch bleibt dem Ganzen der Charakter des Spätgotischen. Die ornamentale Linie trägt die Stimmung. Ein Rauschen geht über die weiße Fläche hin und ergreift uns wie eine Musik, ohne daß wir zum Erlebnis eines unmittelbar gegenwärtigen Dramas durchdringen. Eine weite Landschaft umfaßt die Menschen unter dem Kreuz. Gewiß eine Landschaft von ausgeprägtem Stimmungsgehalt. Eigentlich ist sie heiter. Es ereignet sich aber nichts, was



14. Lukas Cranach: Kreuzigung. München, Pinakothek.

uns zwänge, diese Heiterkeit als sinnliches, durch Kontrastwirkendes Steigerungsmittel mit dem tragischen Vorgang zu verbinden, wies uns nichts zwingt, sie als das Raumgefäß, ohne das die figurale Füllung nicht zu denken wäre, zu empfinden. Damit soll nichts gegen Dürer ausgesprochen werden. Es ist nur etwas, was sehr bald von dem Willen der Zeit als störend angemerkt worden wäre. Man strebte über das ornamental Abstrakte hinaus zur erschütternden Gegenwartsschilderung. Erst auf konkretem Boden sollte dann das Erhabene, gelöst von aller Abstraktheit, zu Worte kommen.

So hat der junge Cranach in seinem Frühwerk der Kreuzigung (Abb. 14) das Problem angepackt. Die Abschlichtung im optischen Sinne ist diesmal nicht nur durch Verminderung des dramatischen Personals, sondern vor allem durch die Ausnutzung der Bildbühne in der Tiefenachse gewaltig gesteigert. Man übersieht sofort alles mit einem Blick und erfaßt das hervorragend Ausdrucksmäßige in vollendeter Klarheit. Der verkrampfte Kontur und das Lendentuch Christi, das, wie eine Flagge auf Halbmast, in langsam schweren Rhythmen schlägt, dies alles hat durch die allgemeine Profileinstellung und die ruhige Folie dahinter unendlich gewonnen. Aber das Wichtigste dürfte doch in dem den Betrachter nun unmittelbar packenden Gefühl von Naturnähe zu suchen sein. Das XV. Jahrhundert mußte, um über das Abstrakte wegzukommen, seine Zuflucht in einer genrehaften Anhäufung von Realismen, Volkstypen, Soldaten, Weibern aller Art, und vor allem in den sattsam bekannten physiognomischen Fratzen suchen, wobei natürlich von Erhabenheit und hoher Würde, die den Anschauungen des XVI. Jahrhunderts allein entsprachen, keine Rede sein konnte. Cranach erzwingt den veristischen Grundton allein durch die überwältigende Kraft seiner klaren, bühnenmäßigen Raumdarstellung, in der jedes Ding und jede Person den ihr zukommenden festen Platz hat. Auf Grund dieser überzeugenden Gegenwart des Golgatha können die Stimmungs- oder Ausdrucksmomente nun nie mehr als Abstrakta empfunden werden, und, was nicht zu übersehen ist, die Dinge im Raum, ob nah ob fern, vereinigen sich so innig, daß man das eine nicht ohne das andere sehen kann. So wird die lastend schwere, schwarze Wolkenbank rechts oben zur dunklen Folie, vor der das Fleisch des Gekreuzigten aufleuchtet. Sie bedroht den Frieden der idyllischen Flußlandschaft mit Unheil, und die liebliche Ferne ist ihrerseits wiederum nicht von dem wilden Liniengeknäul und dem jähspringenden Hell und Dunkel des leidenschaftlichen Hauptvorgangs zu trennen. Das dichterisch Überwirkliche und Phantastische fließt aus dem unmittelbarsten Naturerlebnis. Das lineare und farbige Ornament gewinnt neue ausdrucksmäßige Bedeutung deshalb. Das sind die Momente, die für den Wandel der Zeit bezeichnend sind und an die man denken muß, wenn man zu Grünewalds Auffassung kommt.

Zugleich erhob man damit Protest gegen jene nur symbolische Auffassung des Ereignisses, wie sie, vor allem seit den Tagen der Mystik, mit besonderem Eifer im Fensterbilde gepflegt worden war. Das Leiden des Erlösers, die Tragödie des leidenden Menschensohnes, nicht die dogmatische Idee von Blut, Kelch und Lamm — versinnlicht etwa am



15. Kopf des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Crucifixus, der in einer Kirchenhalle der ehernen Schlange, dem Sakrament der Hostie oder den unschuldigen Kindlein gegenüber gezeigt wurde — wollte man geben. In jener andern Auffassung läge nun eigentlich ein unmittelbarer Anknüpfungspunkt an die Grünewalds. Denn gerade im Isenheimer Bilde hat er die mystische Form mit dem triumphierenden Lamm und dem Täufer versinnlichen wollen. Grünewalds Mystik ist aber durchaus andrer Art als die des XIV. und XV. Jahrhunderts. Auch darin ist er ein Sohn der neuen Zeit, daß sein mystisches Gefühl auf dem Boden der gegenwärtigsten Wirklichkeit steht und nur im Zusammenhang mit ihm verständlich wird. In einer Synthese beider Richtungen liegt sein Verdienst. Auf einem der schon einmal genannten Rothenburger Fenster findet sich eine kleine Figur des Crucifixus, die wie eine Vorahnung Grünewaldischer Auffassung anmutet (Abb. 3). Um das Fleisch des völlig realistisch geschilderten Leibes sind die einfassenden Bleiruten, um die Helligkeit und wohl auch zugleich die Dimension des Körpers durch die Schwärzen zu steigern, ohne Rücksicht auf die zeichnerisch-plastische Körpergrenze und stellenweise auch über das Kreuzholz weg, so dick herumgelegt, daß der Eindruck entsteht, als ginge ein mystisches tief innerliches Leuchten, das die Nacht ringsum erhelle, von dem Erlöser aus. Keine Raumandeutung unterstützt jedoch die realistische Zeichnung. Sowie aber dennoch in diesem Glasgemälde das Übersinnlich-Phantastische aus dem sinnlich Gegenwärtigsten hervorgeht, so finden wir es auch bei Grünewald. Ich möchte es fast als sicher annehmen, daß Glasbilder, wie diese, seine neue und für ihn ja so einzigartig charakteristische Auffassung des Golgathadramas ausgelöst haben. Was uns an Grünewalds Kreuzigungsdarstellungen erschüttert, ist die zum Miterleben zwingende Naturnähe, die eindringliche, entschiedene, ernste Wahrhaftigkeit in allem. Und dennoch bedarf es wohl keines ausführlichen Hinweises für die Tatsache, daß die Darstellung in Einzelnem so übernatürlich wie nur möglich ist. Gestalten von verschiedener Leibesgröße im Vordergrund in einer Ebene vor nachtdunklem Grund, riesenhafte, in ihrem übertreibenden Umriß zusammengehaltene Gruppen, überwirklich expressive Farben, nichts vor allem von dem, was etwa Cranach in dem (natürlich sehr viel kleineren) Münchner Gemälde brachte. Und dennoch, trotz aller Monumentalität — die uns freilich sofort zu Bewußtsein kommt — nichts, was wir als ornamental oder abstrakt stärker, oder auch nur bemerkbar, neben dem unmittelbar ergreifenden Erlebnis zu spüren bekämen!

Grünewald hat eine Monumentalaufgabe — das Drama der allerreinsten Menschlichkeit in großer Form darzustellen — als wirklich menschliches Ereignis und zwar (darin unterscheidet er sich prinzipiell von allem, was um ihn herum geschah) lediglich mit den Mitteln der plastisch und koloristisch beseelten, menschlichen Figur zu lösen unternommen. Eine mittelalterliche Auffassung! Nur die Art, ihr Ausdruck zu verschaffen, ist modern (Abb. 12). Sein ganz persönliches Verdienst dabei besteht zunächst in der Hervorbringung überwältigend großer, durch ihre bloße Erscheinung überzeugender Charaktere. Aber wenn er nun diese Charaktere in solcher Simplizität wie in Isenheim

und mit so ungemeiner Sicherheit zu raumwahrer Existenz zwingt, ohne einen Augenblick mit den zeitgemäßen, bei derartiger Flächendimension die absolute Figurenkomposition beeinträchtigenden Bühnen- und Kulissenmitteln zu rechnen, so hat er diese besondere Lösung nicht aus den Voraussetzungen der deutschen Kunst finden können. Gerade durch ihre andere Art der Verräumlichung im Bilde hatte die sich nämlich den Weg zu dem, was Grünewald in Isenheim erreicht hat, verbaut. Trotzdem wir nichts als menschliche Figuren finden, ist ein Raum da. Wir spüren ihn mit solcher Macht, fühlen wie die Menschen ihn erfüllen, in ihm stehen, können ihn ebensowenig fortdenken, wie die Figuren selbst. Es ist, als sei er die Luft, in der sie allein zu leben vermöchten. Kein Intervall zwischen den Gestalten, das ein „Loch", ein Stück Folie wäre. Jedes gehört zu den Menschen als der klare Ausdruck ihrer räumlichen Beziehung zueinander und zum Ganzen; es modelliert die Figur und die Gruppe mit der gleichen Bestimmtheit, mit der diese wieder den Raumabschnitt modellieren. Fester ist dieses Raumhafte als je bei den panoramatisch aufgebauten Bühnenbildern der Cranachschen Art, die in der für Grünewalds Format notwendigen Vergrößerung nie ein Werk von ähnlicher Monumentalität hervorzubringen erlaubt hätte; fester, weil wir empfinden, daß die



16. Der Leib des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Figuren ohne dieses Raumhafte überhaupt nicht im Zusammenhang begriffen, das Bild als rhythmischer Organismus nicht erlebt werden könnte. Grünewald hat den Raum schlechthin als empirische Realität verstanden, als die Form der Dinge selbst. Das ist das Große bei ihm. Nicht als das abstrakte Etwas, in das man Gestalten hineinsetzt oder herausnimmt ohne den für sich bestehenden Perspektivraum zu beeinträchtigen, sondern als das, wodurch die Figuren bildhafte Wirklichkeit werden, wodurch wir ihre Beziehung zueinander, ihre Distanz und ihr Handeln als Einheit erleben, kurz: als die sinnliche Anschauungsform der Dinge im Bild. — Die Möglichkeit zu solcher Lösung des Raumproblems im figuralen Monumentalgemälde muß als Anlage in Grünewald vorhanden gewesen sein. Die einfache große Formel zu finden, wäre aber auf deutschem Boden, eingeschränkt in eine Entwicklung zu immer bühnenmäßigerer Anlage, nur nach manchem Irrweg geglückt. Daß es gleich gelang, ist also wohl nur zu verstehen, wenn man mit einer Abkürzung des Weges durch den Eindruck italienischer Kunst rechnet.

Castagnos Lunettenfresko in St. Maria degli Angeli (heute Uffizien), oder der ähnlich gehaltene Karton für das Hauptfenster der Domfassade in Florenz vermochten Grünewald die großartige Einfachheit, mit welcher der Italiener hier einmal seine blockhaft geschlossenen und doch bis in den letzten Gewandsaum mit physisch-psychischer Lebensenergie geladenen Menschen, nicht wie die andern Freskenmaler seiner Zeit in ein vorbedachtes Bewegungsschema metrisch einreiht, sondern sie durch ihr schlichtes Zusammentreten als Individualitäten sich den rhythmisch belebten, malerisch gefüllten Raum gleichsam schaffen läßt, besonders nahe zu bringen. Da war nun weder Boden noch Lokalbeschreibung irgendwelcher Art. Nur großgeformte Gestalten, deren helle Gesamtmasse, halbkreisförmig um das Kreuz geordnet, allein „sprach". Vor neutralem Grund, der sie gewaltiger machte, ohne dennoch je „Grenze" zu sein. Ein allgemeiner, unendlich schwingender Raumgedanke; übersinnlich und dennoch sinnlich, weil er weit weniger „begrifflich" war, als jene vorausgebauten Bühnen Masaccios, Filippo Lippis, Ghirlandajos u. a. (Abb. 8).

Daß Grünewald in allem sonst eine andere Auffassung von dem Vorgang an den Tag legt, spricht nicht gegen meine Vermutung. Grünewald hält sich an eine Idee, die er auf seine Weise in dem Werk des Florentiners zu erkennen glaubte. Der Italiener erstrebt nicht — wenigstens nicht zu dieser Zeit — den Ausdruck des Leidenschaftlichen, der Qual und des innigen Mitleidens. Maßvoll ist alles. Gehalten. Symbol, nicht Vorgang. Existenz. Daß ein Künstler, der bislang nur nordisches Kunstgut gesehen hatte, aber vor dieser unglaublich einfachen Größe zur Besinnung kommen konnte, leuchtet ein. Nur hätte jeder andere solch ein Bild abgeschrieben. Grünewald nimmt daraus gleichsam das Formproblem und gestaltet es um zu einem so eigenen, so durch und durch neuen Sinn, daß man an ein italienisches Vorbild nicht denken möchte, wenn nicht doch wieder alles, auch die Flächeneinteilung und die rhythmische Bewertung heller

Figuren vor dem dunklen Grund, immer wieder auf die Verwandtschaft hinwiese. Für Castagno hatte dieser letztere kaum anderen Stimmungswert als den, die plastische Erscheinung seiner Körper in Modellierung und starkem, klaren Umriß mit aller Wucht zur Geltung zu bringen. Grünewald denkt ähnlich, aber für ihn kommt es nicht so sehr darauf an, plastische, als malerische Werte herauszubringen. Es ist bezeichnend, daß der „Bogen", der bei Castagno die ganze Gruppe und das eine, kolossale Kreuz zusammenhält, auch auf der Isenheimer Kreuzigung trotz ihres rechteckigen Formates wiederkehrt; aber es ist nicht die zeichnerische Linie, die in schlägt, sondern die innere Kohärenz des Farbwertes: das grelle Weiß, das von Maria ausgeht, oben in der Inschrifttafel am Kreuz, wiederkehrt und drüben in dem Buch des Täufers ausklingt. Der dunkle Grund hat außerdem noch für den Deutschen im hohen Grade inhaltliche Bedeutung. Er meint die Nacht, die auf Golgatha liegt, unter der alle „Landschaft" versinkt, und aus der die Menschen gespenstisch herausleuchten.



17. Füße des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Es ist nicht zufällig, daß man bei Dürer leicht sogleich das Italienische merkt und bei Grünewald immer wieder den Gedanken ablehnen will, er habe von hier oder da — wie es in unserer die damaligen Verhältnisse so völlig verkennenden und verzeichnenden Sprache heißt: — „gestohlen". Das Wort paßt, wenn irgendwo, dann jedenfalls für Dürer besser als für Grünewald. Denn jener nimmt das Einzelne, dieser versteht das Ganze. Und nur das Verstehen sowie die Fähigkeit, dieses Verstandene

dem eignen Wollen nutzbringend dienstbar zu machen, charakterisiert sein Verhältnis zur italienischen Kunst, das jedenfalls tiefer und sicherer war als dasjenige Dürers.

Das ruhige „Sein" des Italieners gibt es für Grünewald nicht. Er packt die Geschichte so beim dramatischen Kern, wie es keiner — er selbst nicht ausgenommen — je zuvor getan hatte. Die brutale Gewalt des Ereignisses ist es, die er uns schon beim ersten Hinblicken aufzwingt. Christus. Auf das Marterholz aufgezogen, wie eine Haut, die man zum Trocknen aufgespannt hat. So schwer daran lastend, daß sich der ungeheure Querbalken wie ein Bogen niederspannt und den Körper gleichsam wieder nach oben zu schnellen sucht; mit solcher Vehemenz, daß nicht nur oben in der Nähe des Querbalkens die Arme knirschend aus den Gelenken treten und die Finger unter dem Riß der Nägel in der Handfläche aufwärts krampfen (Abb. 15—18), sondern gleich durch den ganzen Körper bis untenhin, so daß die Füße, vom Pflock hochgerissen, sich den Nagel dort unten tief in die eiternde Wunde quälen. Schauerlich entstellt, die Dornen — noch von der Verspottung her — aus dem Fleisch eiternd, grünangelaufen hängt der Leichnam da; das semitische Haupt mit den blauen Lippen ist schwer vornübergefallen zwischen die Gabel der Arme. Die ganze Gestalt: nicht jämmerlich, wie das ausgehende XV. Jahrhundert es geliebt hatte, noch sieghaft, wie bei Dürer, oder trotzig, wie bei Cranach. Viel allgemeiner ist die Stimmung und viel menschlicher. Ein Aufschrei, voll der brutalsten Ungeheuerlichkeit. — Und daneben: ein Mann, breitspurig, eingewurzelt im Boden, wie der fleischgewordene Fanatismus selber: der Täufer, der mit dem übergroßen Finger der Rechten auf den Gekreuzigten weist. Unerschütterlich und grausam wie das Schicksal: „Dieser muß wachsen, ich muß kleiner werden." (Abb. 21—24.) Zu Füßen beider: das Lamm, als Symbol des Opfertodes und der Parusie. Gegenüber, zur Rechten vom Gekreuzigten, dessen Haupt ihnen zugewandt ist, die drei, die das Schreckliche ohne den Fanatismus des Dogmas, im Herzen erlebt haben (Abb. 2, 19). Maria, schneeweiß, wie das kalte Grauen, in den Armen der roten Fackel, ihres Sohnes, zurückbrechend; so jäh und plötzlich, wie es nur möglich ist, wenn sich ein Mensch mit aller aufbringbaren Energie bis zum Äußersten gegen das Nachlassen der Kräfte gewehrt hat. Dürer hatte, auf dem Blatt aus der großen Passion, etwas ähnliches mit geringerer Vehemenz gegeben. Hier ist das Momentane nicht mehr zu überbieten. Die Frau fällt so rasch um, daß ihre flehend verkrampften Hände noch nicht Zeit fanden, den Ruck des Oberkörpers mitzumachen. Zuletzt dann: am Boden, etwas tiefer im Raum als das Kreuz, knieend und deshalb nach vorn in qualvoller Haltung herausgebogen, mit brechenden Augen an dem toten Geliebten hängend, geschüttelt von unnennbarem Weh, händeringend, — Magdalena. Ein Menschlein nur, klein und unscheinbar neben dem in seiner Todesnot für die Welt ums dreifache ihres Formats gewachsenen Herrn. Und über allen lagert Nacht. Ganz in der Ferne das grünblaue Phosphoreszieren eines Stromes zwischen den müde dahinrollenden Wellen (Abb. 20).



18. Arm des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar.

Dies Charakteristisch-Ausdrucksvolle, was von jeher Schriftsteller und Poeten zur Nachdichtung oder klangvollen Beschreibung verlockt hat, ist es, was jeder zunächst als „Stoff" vor Augen hat. Inwieweit auch der „Inhalt" wahrgenommen wird, hängt von der seelischen Reife des Betrachters ab. Verstanden wird er nur von dem, „der etwas dazu zu tun", der also individuelle Erfahrung hat, welche ein befriedigendes Inhaltserleben gestattet. Damit aber ist nicht viel mehr gesagt, als daß das Bild die phantasievolle Vision eines großen Mitleidsvollen ist, der das Ereignis auf Golgatha in neuem, eignen Licht sieht. Etwas, das, ohne wesentliche Einbuße der Wirkung, auch von geschickten Mimen als „lebendes Bild" gestellt werden könnte; nicht genügend bestimmt, als daß der Inhalt nicht auch, enger oder weiter gefaßt, im Ganzen aufgehen könnte. Kurz: das, was bisher gesagt wurde, kennzeichnet eigentlich nur das Vorstellungsmaterial, nicht das, was das Kunstwerk zum Organismus erhebt, dessen organische Gesetzlichkeit dem Inhalt bestimmte, feste Grenzen setzt und ihm absolute Eindeutigkeit leiht; Bestimmtheit, die nicht aus dem Erzählerischen, sondern einzig aus dem bildhaft Gestalteten, aus der Form herkommt. Die Form erst macht das Ganze kunsthaft. „Aber die Form ist ein Geheimnis den meisten" — sagt Goethe. Weshalb bisher von ihr auch am seltensten gesprochen worden ist, wo der Isenheimer Altar Gegenstand literarischer Tätigkeit war.

Und in der Tat ist das Größte an dem Bilde die rhythmisch-formale Gestaltung, in der sich erst der Künstler ganz offenbart. Alles Erlebnis, alle Beobachtung wäre nichts, wenn nicht die durch Disziplin geschulte Ökonomie der Mittel die Massen gebändigt und geordnet, sie aus dem Ganzen heraus geformt und jedem Ding an seiner bestimmten Stelle die Aufgabe zugewiesen hätte, die es im Dienste der Gesamtidee erfüllen muß, um die Wirkung auf ein Höchstmaß von Eindringlichkeit anzuspannen. Alles ist in diesem Sinne — gleichgültig, ob historisch oder ästhetisch beurteilt — vollendetste, logischste Notwendigkeit. Die Schwierigkeit, die in der rhythmischen Bewältigung des ungewöhnlichen Formats lag — solche Dimensionen waren, wenigstens für ein Golgatha mit nur einem Kreuz, noch nie gefordert worden —, hatte ihm Castagno überwinden helfen. Wie bei jenem, so sollte auch bei Grünewald dem Kreuz das erste Wort gebühren. Deshalb wird es mit seinen überbreiten Armen über die ganze Fläche ausgespannt und der Leichnam überlebensgroß gebildet. Durch die einfache, handgreifliche Anordnung des Weiß wird dann dieses Kreuz und seine heilige Last zum magnetischen Pol für alle mitwirkenden Personen. Es zwingt durch seine Anordnung den Beschauer, nicht nur jenen bereits beschriebenen „Bogen" auszuführen, um mit dem Blick das Ganze zu umfangen, sondern auch, vom Buch in der Hand des Täufers über das Lamm zu Maria zurückzukehren, wobei das zerfetzte Lendentuch des Herrn das optische Zentrum bleibt. Die aus dem Vollen gestaltende Urteilskraft ist bei Grünewald zugleich malerische Phantasie im höchsten poetischen Sinne. Dessen wird man erst gewahr, wenn man beachtet, mit welcher Sicherheit der Maler der Gefahr, daß Kreuz und Leichnam

durch derartige Zentralbetonung dem gleichmäßigen Flächenrhythmus Eintrag tun und die Harmonie der optischen Gleichwertigkeit aller Teile zerstören könnten, begegnet. In der leuchtenden, starkfarbigen Pracht lichtgesättigter Gewänder auf der Folie des geheimnisvoll den ganzen Raum durchtönenden, grünblauen Grundes, schafft er eine Art von farbigem Rahmen für das Kreuz samt seiner Last. Und diesem Rahmen eignet ein ausgesprochen weltlich-wirklicher Charakter. Der Erfolg ist, daß nun der gedämpfte, mattgrünliche Schimmer über dem Leichnam wie ein Zurückdrängen dieses an sich so realen Mittelakzentes in ideale, traumhafte Ferne wirkt. Aber nicht allein dies so hergestellte sinnen-faßliche Gleichgewicht der formalen Werte wird durch solche koloristische Methode gewährleistet. Wer dabei nicht zugleich empfindet, wie der erschreckende Realismus des entstellten Leichnams einzig mit Hilfe dieser poetischen Verwendung des Kolorismus aus der erdgebundenen Wirklichkeitsnähe der „Menschen" wie



19. Maria und Johannes unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

in eine nur mehr ahnbare Jenseitssphäre entrückt wird, — der hat das Beste nicht gesehen. Das ist das Wesen Grünewaldischer Mystik: der allerwahrhaftigste Leib — er ist zugleich auch das Unfaßbarste, Ungreifbarste, das Entkörperlichteste im Bilde.
Zu der optischen Verbindung aller Teile mit der Person des Gekreuzigten kommt nun noch die zwingende Kraft der Linienführung (Abb. 12). Es war damals in Deutschland, das jede mittelalterliche Gewöhnung, wo es sie nicht längst verlernt hatte, konsequent zu verlernen trachtete, ein ziemlich vereinzelt dastehender Gedanke, die drei Personen links in einen einzigen Diagonalzug aufzunehmen, der, parallel mit dem Kopf und dem rechten Arm Christi sowie mit der weisenden Hand des Täufers verlaufend, als mächtiger „Kontrapunkt" in den zwei Vertikalen Christi und des Täufers verankert wird. Die Diagonalität besteht allerdings auch von links nach rechts. Aber in dieser Richtung ist sie mehr Ausgleich und hat weniger Akzent. Es kommt hinzu, daß auch die jeweiligen Gruppen zur Linken und Rechten, deren Außenkonture die Rahmenvertikale aufnehmen, eben um dieser Lottektonik willen, ein Gegengewicht gegen das bewegte Drängen der Schrägen zum Ausdruck bringen mußten. Der Ausgleich aber geschieht mit solcher Überlegtheit, daß man an ihm den Willen — die Hauptmelodie der einen Ausdrucksdiagonale nicht zu beeinträchtigen — deutlich spürt. Solche einfachen Parallelismen, die zur schlichtesten Bewältigung der großen Fläche da waren, dienten der Aufgabe, statt des Übervielen der früher nebeneinander und übereinander angehäuften Altartäfelchen, deren man sich nur auf dem Wege eines additiven Verfahrens optisch bemächtigen konnte, das eine Gesamtbild dem Auge als eine Einheit darzubieten, die von ihm mühelos aufgenommen werden konnte. Es sind große, einfache Worte, die mit Lapidarschrift hingesetzt sind. Aber diese Einheitlichkeit und Klarheit, die uns heute so geläufig ist, mußte einmal in Deutschland wieder zum ersten Male geformt werden. Hier ist es geschehen. Ein Bild von solcher Geschlossenheit bei Beschränkung auf das inhaltlich absolut Unentbehrliche, von solcher Einfachheit bei aller Fülle seiner Probleme, — und das gilt von der Farbe ebenso, wie von der linearen Zusammenfügung — ist in der deutschen Kunst bis dahin nicht dagewesen.
Nirgends besser als hier kann man die irrige Anschauung widerlegen, Grünewald sei nur der große Naturalist und nicht vielmehr der formende Gestalter gewesen. Alles, was er ergreift, wird seinem Willen entsprechend zu einem Etwas geformt, das ganz sicher niemals in dieser einzigartigen Eindrucksstärke in der täglichen Erscheinungswelt vorkommt. Der Laie vergißt leicht, daß „Kunst eben deshalb Kunst heißt, weil sie nicht Natur ist"; dies Goethewort ist bei Grünewald gut am Platz. Schon, daß er den Maßstab für die Figuren im Bilde willkürlich wechselt, hat mit Naturalismus nichts zu tun; aber man soll sich ebenso sehr hüten, davon etwa als von „naiver Primitivität" zu sprechen. Denn es wäre grundfalsch, wollte man sagen, daß das ohne Absicht geschehen sei. Aber, eher als einer dekorativen, sollte man diese Gestaltungsweise, in mittelalterlichem Sinne, einer expressionistischen Tendenz zuschreiben.



20. Magdalena unter dem Kreuz vom Isenheimer Altar.

In dem Wechsel des Maßstabes — vom übergroßen Heiland über den kleineren Täufer zu der zwergenhaften Magdalena — liegt, wie mir scheint, — und es gibt genug Analogien in mittelalterlichen Handschriftenmalereien — etwas, das wie eine Übertragung des dem Täufer beigegebenen Schriftwortes: „Er muß wachsen, ich muß kleiner werden" in die sinnlich wirksam werdende Bildrhythmik aussieht. Und einer ähnlichen Absicht ist die weniger un- als vielmehr übernatürliche Steigerung des Zeigefingers beim Täufer entsprungen (Abb. 24). Der „digitus domini" hätte ohne dies Hinausgehen über das Natürliche nie diese Dringlichkeit des Ausdrucks gewinnen können. Die Dimension allein tut es aber auch nicht; der Willensakt, die Muskelanspannung, mit der der Mann den Finger vom Daumen abspreizt, gehört dazu. Skizzen zu dem Werke sind uns keine erhalten. Aber, daß Grünewald bis zur letzten Minute um die Gestaltung gerungen hat, geht aus der Arbeit selbst hervor, deren vielfache Spuren man heute noch auf der Tafel verfolgen kann. Er korrigierte, kratzte weg, übermalte. Maria stand zuerst aufrecht da, das Haupt, mit den gläsern starren Augen, an die Schulter Johannis gelehnt. Der Gedanke des Umsinkens, und dadurch der diagonalen Richtung für alle drei Personen auf dieser Seite, kam erst in letzter Stunde; aber auch da waren die Augen der Frau noch offen. Ihre Sterne schimmern jetzt noch durch die, zuletzt darüber gemalten, geschlossenen Lider (Abb. 2).

Mindestens einmal zuvor schon hatte er das gleiche Thema gemalt. In viel kleineren Dimensionen allerdings und in Hochformat. Das Bildchen befindet sich heute als malerisches Glanzstück in der Basler öffentlichen Kunstsammlung (Abb. 25). Es ist ein rechtes Prunkstück des Holbeinschülers gewesen. Voller Erinnerungen an den Meister, mit dessen Kreuzigung (an dem Dreiflügelaltar der Augsburger Galerie) es auch die farbige Disposition fast wörtlich gemein hat. Wohlverstanden! Nur die Disposition! Denn gerade das Hinausgehen über die Wirkungssphäre des Lehrers macht das Gemälde so bemerkenswert. Nicht nur, daß er hier schon — das Bild gehört zu Grünewalds frühesten Werken — an Raumklarheit und Intensität, z. B. durch seine Ausnutzung der kalten und warmen Töne, über jede Möglichkeit des alten Holbein fortschreitet, — die bewußte Konzentration und Vereinheitlichung des Bildganzen dadurch, daß er nicht, wie der Lehrer, einmal gebrachte Farbdreiklänge durch Wiederholung abschwächt, sondern die Singularität des Effekts durch ein nur gedämpftes Echo an anderer Stelle verstärkt — das macht den Kontrast des selbständig gewordenen jungen Meisters dem Alten gegenüber so fühlbar. Zwar ist noch überall die Fülle des Erzählungsstoffes unüberwunden; außer dem Gedränge der Hauptpersonen sind in der Ferne Zaungäste sichtbar, wird linker Hand in kleinen Figuren das Gebet am Ölberg und rechts das Abziehen der Kriegsknechte, wird ferner in aller Ausführlichkeit ein Bild oberrheinischer Gebirgs- und Seenlandschaft geschildert. Trotzdem! Die Hand ist schon gewaltig, welche den Mantel der Nacht über all das Viele deckt und



21. Der Täufer vom Isenheimer Altar.



22. Das mystische Lamm und der Fuß des Täufers vom Isenheimer Altar.

den Hauptdingen Ausdruck und einmalige Wirkung zu verschaffen vermag. Die ganze neue Erlebensfähigkeit der Zeit zittert schon darin, ebenso wie der ganze Grünewald in der einzigartigen Auffassung bereits erkennbar wird. Geheimnisvoll wie der Crucifixus des Rothenburger Glasfensterbildes glimmt der jämmerlich verwüstete Leichnam am Kreuze aus schwarzblauer Nacht hervor. Nur, daß dem Erlebnis noch ein paar Grade an Kraft fehlen! Der junge Cranach hatte damals das Gewaltsame schon anders lebendig zu machen gewußt (Abb. 14). Doch besteht eine verwandte Gesinnung zwischen beiden Malern; sie ziehen alles, was in der eigentlichen Aktion liegt, zum Ausdruck heran. Gesten — wie etwa das nachdrückliche Händeringen von Maria und Johannes — sind hier wie dort zuweilen von fast gleicher Art. Aber Grünewald ist doch nicht mit jenem zu verwechseln. Sein Sonderrecht ist es schon hier, alles ausschließlich auf das spezifisch Malerische hin zu bewerten. Nichts wird bei ihm, wie bei Cranach und Dürer doch stets, durch Zeichnung und lineare Modellierung geschaffen. Der Farbenton allein genügt, durch Leuchten oder Stumpfbleiben, Wärme oder Kälte alles Räumliche im ganzen wie im einzelnen hervorzurufen. Er braucht die starke Verkürzung nicht. Verzichtet auf diesen zeichnerischen Effekt genau so, wie der späte Rembrandt es tut.

So bleibt zwar alles in der Fläche. Jedoch da die letzten Fähigkeiten noch nicht vorhanden sind, so kann es ihm auch passieren, daß Flächigkeit Unräumlichkeit wird, z. B. am Leichnam selbst. Die grandiose Plastik des Isenheimer Christus ist noch nicht da. Die Muskulatur schlummert gleichsam noch unter der Epidermis, ist noch nicht wache Physiognomie (Abb. 29). Die ausdruckvollen Einbuchtungen des Konturs an den Gelenken, der doppelt ausgespannte Ansatz von Sehnen und Muskeln zwischen Brust und Schulter ist noch



23. Kopf des Täufers vom Isenheimer Altar.

nicht wie in Colmar an einer aufgehängten Leiche studiert, so daß auch der dynamische Kampf zwischen Kraft und Last noch nicht als Ausdrucksmotiv so wie dort in Frage kommen kann. Die Stimmung, die dem Ganzen durch seine unruhige Rhythmik eingetränkt ist — ungleiche Akzentverteilung, jäh aufzuckende Lichter —, hat das Einzelne auch noch nicht in dem später üblichen Grade von absoluter „Notwendigkeit" durchdrungen. Der reife Grünewald kann rhythmisch viel gehaltener sein und dennoch aufgeregter wirken; für den jungen ist es bezeichnend, daß jede Figur noch ein dekoratives Ganzes für sich bildet, welches man, ohne sie deshalb als Fragment empfinden zu müssen, beliebig isolieren könnte.

Was ich damit sagen will, ist dies: Die Teile verlangen nicht so gebieterisch nach ihrer unentbehrlichen Antwort, wie die des Isenheimer Bildes. Dort würde etwa die linke Gruppe, herausgelöst, immer Fragment bleiben. Denn die Verankerung der in einen



24. Weisende Hand des Täufers vom Isenheimer Altar.

diagonalen Zug gebrachten Gruppe mit den übrigen Teilen des Bildes ist derartig konsequent durchgeführt, daß die Personen in ihrer Stellung und Haltung nicht nur abhängig von der äußeren, linearen und farbigen Struktur der Komposition, sondern auch innerlich von dem momentanen, scheinbar gleich wieder veränderlichen Geschehen bedingt sind. Das fehlt hier, trotz der Verknüpfung des mächtigen, von rechts her das Kreuz überschneidenden Keils — Longinus, Johannes, Magdalena, — durch die andere, halbaufgerichtete Frau mit der stehenden: Auch die gleichgerichtete, begleitende Hügelsilhouette, oder die antwortende Diagonale der hellen Falte in dem prachtvollen Johannesmantel sind noch nicht von der im Isenheimer Bilde auftretenden Bestimmtheit. Es ist bemerkenswert, daß hinfort jede Figur bei Grünewald nur im Zusammenhang mit dem Ganzen Sinn hat, dessen integrierender Teil sie ist, und daß diese Konzentration der Bildgestaltung mit der Zeit immer intensiver wird.
Irre ich mich, oder klingt auch hier eine Erinnerung an einen einmal empfangenen italienischen Eindruck nach: Masaccio? Es ist nicht nur das Größenverhältnis zwischen

den Leidtragenden und dem Kreuz, was die Erinnerung an dessen Crucifixus mit der Trinität (in Sa. Maria Novella) wachruft, als vielmehr das Motiv der über den (mit einem Nagel zusammengehefteten) Füßen auffällig weit nach beiden Seiten ausspreizenden Beine. Das ist in Deutschland zum mindesten ungewöhnlich und findet sich auch bei Schongauer, der zuweilen von dem Schenkelschluß mit durchgedrückten Knieen oder dem Auswärtsknicken beider Kniee abweicht, nie in diesem Maße; wohl aber ganz genau so bei dem großen Florentiner. Dies ist jedoch nur eine Möglichkeit, die durch das frühe Datum und den vorangegangenen Aufenthalt in Italien gegeben ist.

Wie ein roter Faden durchläuft das Thema der Kreuzigung des Herrn hinfort das Gewebe, in dem der Meister sein Lebenswerk schafft. Die Grundanschauung, wodurch Grünewalds Eigenart für alle Zukunft von der aller andern Meister sich abhebt, steht in allem Wesentlichen schon mit dem Basler Bilde fertig da. Einzelnes nur, und nach dessen Maßgabe dann auch stets das Ganze, wird umgeformt. Die Kreuzigungen bilden somit eine klare Typenreihe der Stilentwicklung Grünewalds; sie sind in dieser Beziehung eine Art Seitenstück zu dem Thema „Unsre liebe Frau" bei Dürer. Um so auffälliger ist es deshalb, daß die Kohlezeichnung des Gekreuzigten (Basel, ö. Kunstsammlung; Kopie danach in Karlsruhe) in dieser Entwicklungsreihe nicht recht unterzubringen ist. Zwar setzt man sie gewöhnlich, ihrer Entstehungszeit nach, zwischen die Basler und Isenheimer Tafeln, aber ob dazu ein volles Recht besteht, will mir nicht ganz glaublich scheinen. Die Zeichnung ist ein Rätsel. Nicht deshalb allein, weil der jammervolle Erhaltungszustand — die Hauptfigur ist dem Umriß nach mit der Schere ausgeschnitten und dann auf anderes Papier geklebt — eine Entscheidung schwer macht, sondern viel mehr, weil bald frühe, bald späte Gestaltungsprinzipien und Formeinfälle ganz unvermittelt nebeneinander auftauchen und von den sonst für Grünewald charakteristischem Eigentümlichkeiten erhebliche Abweichungen zu konstatieren sind. Ohne ganz abschließend urteilen zu wollen, will ich nicht verhehlen, daß mir in diesem Falle die Autorschaft Grünewalds fraglich erscheint (8).

Nach dem Isenheimer Bilde, das wahrscheinlich schon 1508/9 entstand, wissen wir von einem weiteren, augenscheinlich wieder kleinformatigen Golgatha, das in dem Besitz des Bayernherzogs Wilhelms des Frommen zu großer Berühmtheit gelangte. Es wurde dort erst von Sandrart als Werk Grünewalds erkannt, ist aber dann — wir wissen nicht wie — abhanden gekommen. Als Ersatz dienen uns eine größere Anzahl von Kopien, von denen alle jedoch dem Zweifel unterliegen, ob sie unmittelbar auf das Original, und nicht vielmehr auf unterschiedliche weitere Kopien, oder gar den uns erhaltenen, seltenen Kupferstich Sadelers zurückgehen. Meines Erachtens hat nur ein Exemplar in Münchner Privatbesitz Anspruch darauf, als Kopie nach dem Original zu gelten (9).

So bleibt uns als letztes und spätestes Kreuzigungsbild das Gemälde, das, als Vorderseite eines Altaraufsatzes für eine Kirche in Tauberbischofsheim, Anfang der zwanziger Jahre gemalt worden und von dort, nach der Entdeckung durch Hans Thoma, unter mancherlei Leiden und Irrsalen an die Stätte gelangt ist, wo es sich heute befindet, in die Karlsruher Gemäldesammlung. Der Zustand ist nicht eben erfreulich und wird nie geeignet sein, dem, der etwa hier Grünewald zuerst kennen lernt, den Meister wirklich zu offenbaren oder auch nur recht nahe zu bringen. Zwar ist an den Relationen von Ton zu Ton kaum etwas verändert, und die Beschädigungen einzelner Stellen sind nicht viel schlimmer als bei manchem Rembrandtbilde auch, an dessen Schönheit wir uns darum doch vollkommen erfreuen können. Das Mißgeschick ist vielmehr dies, daß die Farbe an und für sich, da sie jetzt weniger gegenständlich-imitativen, als vielmehr absoluten Eigencharakter, als Ausdruck eines bestimmten psychischen Zustandes oder einer Stimmung, besitzt, in ihrer sinnlichen Qualität nicht die geringste Veränderung erduldet. Eine — allerdings unumgängliche — Reinigung aber hat gerade diese Forderung nicht berücksichtigt. Die Wärme ging verloren, und der unleidlich kalte Ton, durch den sämtliche Valeurs „verstimmt" wurden, hat den Organismus des Werks gerade dessen beraubt, was sein Wesentlichstes war: des Spirituellen (Abb. 26).

Der Grünewald der zwanziger Jahre fragt in der Passionsszene offenbar kaum mehr nach naturalistischer, gegenständlicher Wahrheit. Der Blick des Sehers geht nicht mehr nach außen. Etwas wie die Selbstgewißheit der inneren Erfahrung, als einzige dem Menschen faßbare Wahrheit, scheint ihm das beobachtende Auge nach innen, in das Seelenhafte des eignen Ich, gerissen zu haben. Als sei ein zweiter Augustinus in ihm erwacht, so spricht hier jede Form und jeder Farbwert von einem Gestalten nach des Kirchenvaters Lehre: „Gehe nicht nach draußen, sondern in dich selbst kehre ein. Dort allein wohnt Wahrheit. Gott und die Seele begehre ich zu erkennen." Den seelischen Ausdruck allein sucht er, unbekümmert um die Kriterien der Naturalisten: „möglich", „unmöglich"! Das Blau des Grundes läßt auf die Intention, ein Nachtbild zu geben, schließen. Aber die gellende Farbe mit ihren kranken Dissonanzen — lauter unter sich verwandte Töne, so daß die Verbindungen an Inzucht und der Effekt an Dekadenz erinnert: gelb und gelbgrün, rot und rosa — das alles in hellem Licht, bezeugt, daß höchstens von der Nacht im Menschen, nicht von der Nacht in der Natur die Rede ist. Rücksichtslos muß alles einzig diesem Stilwollen dienen. Der Raum ist auf die letzte, mögliche Beschränkung gebracht; das Kreuz steht nur soweit vom Rande ab als nötig ist, damit das mit der Brust vornüber fallende Haupt Christi und seine Füße nicht aus der ideellen vordersten Bildebene heraustreten. Der linke Fuß Johannis wird vom untern Rande überschnitten.

Der plastische Formausdruck ist auf das Unentbehrlichste an Detail zusammengestrichen. Nicht mit gehäuftem Vielerlei, sondern mit Wenigem wird der Eindruck größten Reichtums gesucht. Er wird erreicht dadurch, daß die Kontraste mächtiger und der zusammenfassende



25. Kreuzigung. Flügelbild eines Klappaltars. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Rhythmus weitschrittiger geworden ist. Als habe sich die Last verdoppelt, verharrt der Oberkörper Christi nicht mehr in einer Fläche. Die entscheidenden Teile, Brust und Kopf, sind, von größerem Gewicht als in Colmar, heftig verkürzt. Der physische Schmerz wird dem nacherlebenden Beschauer ganz unmittelbar durch den furchtbaren Knick über der Hüfte ins Gefühl gezwungen. Die früher vergleichsweise ruhig verlaufende Umrißlinie hat dem Zickzack weichen müssen. Und so sind alle Motive, die im besonderen Sinne dem Ausdruck dienen, intensiver ausgenutzt. Der Querbalken des, wie stets, nur rohbehauenen Kreuzes ist unter verdoppelter Last auch doppelt stark herabgebogen. Kein Aufatmen in freierer Luft, kein Sichaufrichten in wohligerem Raume ist gestattet; die Form soll sich an den Bildrändern wund und stumpf stoßen. Deshalb steht das Kreuz nicht mehr freiragend im Bilde. Schrille, harte Überschneidungen sorgen dafür, daß die eingeengte, sich aufbäumende, brodelnde Masse den Zwang des Rahmens zu sprengen droht. Die Gesinnung ist völlig barock geworden und erinnert an die Ausdrucksweise des späten Michelangelo. Die knappe Formel harmoniert mit der Knappheit des Personals. Symmetrisch korrespondierende Gruppen mit differenziertem Ausgleich waren durch diese nackte Dreiheit kolossalen Formats auf engem Raum ohnehin ausgeschlossen. Aber die neue Größe manifestiert sich erst in der Konsequenz, daß auch innerhalb jedes Einzelcharakters keine Differenzierung geduldet wird. Das Gefäß ist jedesmal bis zum Rande voll mit dem seelischen Extrakt momentaner höchster Gefühlsintensität. Mehr noch, das Gefäß und der Inhalt sind eins. Die Idee stilvoller Einheit als Ausdruck des Inhalts durch diesen selbst, also die Einheit von geistigem Ausdruck und körperlicher Gestalt, ist hier zu der vollkommenen Wirklichkeit gesteigert, die nur der vollreife Grünewald hat schaffen können.

Wie das Helle aus dem Finstern, so ragt von rechts her Johannes herauf. Man überlegt: Das „Schreitmotiv" an sich hätte ein Italiener in solchem Falle auch gebracht. Mit dem Unterschied nur, daß damit der Bildvorwurf im wesentlichen erledigt gewesen wäre, und man nicht mehr als eben die Aktion der Beine — links ausschreitend, rechts zurückbleibend — wahrgenommen hätte. Der Deutsche gestaltet aus grundverschiedener Voraussetzung heraus. Ich weiß von sehr genauen Kennern des Grünewaldbildes, daß sie die Bewegungsimpression des Johannes als erstes wahrnahmen, von der faktischen Aktion der Füße jedoch nicht eine Ahnung besaßen. Das ist nicht nebensächlich. Der Johannes des Basler Bildes, das fast 2 Jahrzehnte älter als das Karlsruher ist, bietet, schon wegen der Ähnlichkeit der Situation, vor allem wegen der Verwandtschaft des Faltenwurfs eine gute Vergleichsmöglichkeit (Abb. 27, 28). Dort handelt es sich nicht um ein Heraneilen, sondern um ein Nahesein am Kreuz, ein Stehen und Hinaufbeten mit zurückgebogenem Haupt und ebensolchen gefalteten Händen. Weshalb denn auch sein pompöser Mantel, wenn er die rhythmische Kurve des linken erhobenen Armes und die der Zurückneigung des Kopfes genau wiederholt, folgerichtig erst unter jenem zur Schulter hinauf und dann über diese nach hinten hinan steigen muß, ehe er wieder



26. Kreuzigung. Altarblatt. Karlsruhe, Gemäldegalerie.

hinabgleitet. Das Körpermotiv ist in Karlsruhe zwar auch aus dem „Hinauf", zugleich aber und vorzüglich aus dem „Vorwärts", drangvoll mit enormem Impetus entwickelt. Hände und Arme falten sich jetzt auch nicht nach oben, — so daß man auch nicht, wie in Basel, die Handrücken in „Aufsicht" erblickt — sondern streben in starker, durchgreifender Wagerechter von rechts nach links aus dem Oberkörper, so, wie das Haupt sich aus den Schultern und das Kinn sich aus dem Halse reckt. Und in stetem Gegensatz zu dem anders gedachten Basler Johannes herrscht dieses Motiv des „Vorwärts" bis in die scheinbar belanglosesten Details. Der Haarschnitt an Stirn und Nacken ist horizontal statt steil, der Kinnbart wird zu Hülfe genommen; die Augenbögen, Nasenflügel und der Mund. Ja, in den vorwärtsflatternden Zipfeln des Halskragens spürt man die gleiche Tendenz. Daher nun auch die andere Anordnung des Mantels und die leidenschaftlichere Durchfurchung seiner erregten Stoffmassen. Statt, wie in Basel, über die Schulter zu steigen, hält er die gleiche horizontale Lage der Arme inne, wächst von rechts her zu einem Teil bis zu dem linken Arm hinauf, um sogleich über diesen weg in spitzem Zipfel nach vorn, weit über den sich von vorn hinaufschwingenden Teil des Mantels einen Vorsprung zu gewinnen. Dieser Aufwärts- und Vorwärtsdrang scheint sich dem Gekreuzigten selbst mitzuteilen. Die Diagonalen haben von rechts nach links steigenden Charakter. Die drei schmalen Lagen des Schamtuchs auf dieser Seite, der Kopf von hier aus gesehen mitsamt dem Arm, der links über ihm folgt: — alles scheint unter der magischen Gewalt dieser ungeheuren Aktivität sich aufrichten zu wollen. Nur auf der Linken zeigt sich alles in schwerstem Fall. Hier herrscht einzig die dumpfe passive Schwere. Die breit hängenden Flächen des Lendentuchs, die fürchterliche Last des sinkenden Haupts und die unter dem Dornengefälle wie eine schwere Gardine herabrauschenden Haare, nicht zum letzten aber die Dunkelheit, die hier waltet. — Woraus erklärt sich das alles? Es ist die gegensätzliche Einheit, die niedergewuchtete Seele der Mutter, die hier drüben aus jeder Form spricht. Wie jenseits alles leidenschaftlich hinangezwungen wird, so rollen hier die dumpfen Wogen des allumspannenden, in den Boden hinabreißenden Gefälls. So ist alles Sichtbare von gleichstarkem Affekt durchseelt. Ein Ruhepunkt in der Erregung, wie etwa der Täufer in Colmar, fehlt. Der Aufschrei ist zu einem dissonanzenreichen Fortissimo ohne alle Milderung geworden. Auch im Äußerlichen fehlt sie. Johannes: ungepflegt, stoppelbärtig, mit rotgeweinten Augen, in zerrissenem Gewand. Wie weit ab liegt die Schongauerzeit mit dem zierlich frisierten, im Ballettschritt tänzelnden Jüngling mit träumerisch-elegischem Blick! Aber selbst Dürers späteste Johannesfiguren (vgl. die Albertinazeichnung v. 1523) verleugnen, so groß sie auch erfunden sind, nie die gepflegte weltmännische Haltung, die zu der Euphonie ihres Umrisses paßt.

Man möchte vermuten, dieser „Christus der Armen" — um ein schönes Wort von Huysmans zu gebrauchen — sei, entsprechend der allgemeinen Ausdruckssteigerung, wenn möglich auch im physischen Leiden noch schauerlicher, blutrünstiger, wahrhaftiger geschildert als in Colmar. Aber es ist nicht so. Gerade auf das allergrausamste Motiv von dort

27. Johannes aus der Kreuzigung in Basel.



28. Johannes aus der Kreuzigung in Karlsruhe.

her hat der Maler verzichtet: Das Überquellen der Fußwunden über den Nagel unten am Kreuz ist — schon seit der kleinen Kreuzigung für Herzog Wilhelm — aufgegeben. Schmid vermutet mit Recht, daß Grünewald es unterdrückt habe, weil es nicht deutlich genug sichtbar wurde (Abb. 17). Grünewald geht jetzt auf größte Schaubarkeit aller Motive bei knappster Formulierung aus; man soll nicht erst suchen müssen, sondern gleich alles mit einem Blick erfassen können. Barmherziger ist er deshalb nicht geworden, nur größer im Gestalten (vgl. auch Abb. 29 und 18).

III. Weitere Passionsbilder neben dem Isenheimer Altar.

Die Verspottung Christi und die Kreuztragung.

Die Verspottung Christi war, schon wegen des erbarmungswürdigen Kontrastes von roher Quälerei und leidenschaftslosem Dulden, ein Motiv, das die mittelalterliche Kunst zu ihren Lieblingen zählte. Wenn Schongauer es in einem Blatt seiner Passion (B. 13, Abb. 30) behandelt, so zeigt er sich darin als der typische Vertreter der Auffassung seiner Zeit. Die noch ganz mittelalterlich-lyrische, reinliche Zweiteilung der Motive hieß ihn auf psychologische Differenzierung verzichten. Zwischen den ausgespieenen Tollhausfratzen der Peiniger und der rührenden Jammergestalt Christi fehlt jeder Übergang. Zwei Welten scheiden sich voneinander wie Wasser und Öl. Aber trotz der Unruhe des gedrängten Blattes geschieht nichts eigentlich Aufregendes. Es mangelt an heißem, leidenschaftlichem Blut. Unentschlossen, wie das Dasitzen Christi selbst, das über ein mattes An-der-Fläche-kleben nicht hinauskommt, ist auch die Aktion der Schergen. Sie können nicht wehe tun und wollen höchstens durch ihre Physiognomien das Gruseln lehren. Wo wirklich etwas vorgehen soll, wie bei dem Stockschläger hinter Christus, da wird die Bewegung im Keim erstickt durch den umgebenden Raum; er ist so eng und niedrig, daß der Stock an die Decke prallen und nicht zum Schlagen kommen wird. Auch dem Kerl vorn rechts, der dem Herrn in den Rockkragen greift, fehlt es beim Zupacken an der nötigen Energie. Nur der Knabe mit dem Knüttel, der die Finger am Munde netzt, um den Schlag fühlbarer zu machen, hat etwas von wirklich beobachteter Natur an sich. Trotzdem darf man nicht übersehen, daß das darstellerische Problem für den auf Klärung der Erscheinung abzielenden Schongauer in anderer Richtung lag. Es ist Vorausgegangenem gegenüber schon viel erreicht, wenn er sich durch die geforderte Menge der Peiniger nicht dazu verleiten ließ, zuviel Einzelheiten zu geben. Die rein zentrale Anlage, die er aus der Überlieferung nahm, hat von vornherein den Nachteil, daß dadurch eine aufgeregte Stimmung oder gar eine Absicht auf Spannung unmöglich gemacht wird. Der Gedanke, durch eine Dezentrierung des Bildakzentes das Gleichgewichtsverhältnis der asymmetrisch angeordneten Massen im Sinne einer Spannung auszunutzen, war erst der Generation nach Schongauer vorbehalten.



29. Arm des Gekreuzigten aus der Karlsruher Kreuzigung. (Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk.)

Grünewald hat als erster eine ganz neue Form für das Thema gefunden, wenn auch nicht im strengsten Rahmen kirchlichen Zwanges; seine Verspottung Christi (Abb. 31) war nicht für einen Altar, sondern für die Wand oder den Pfeiler einer Kirche bestimmt. Es ist ein sogenanntes Epitaph, eine Gedächtnistafel. Was uns an dem Gemälde, historisch betrachtet, überraschen muß, ist der Umstand, daß der junge Maler mit unglaublicher Sicherheit eine Form findet, die wenig mit irgendwelcher in Deutschland überlieferten Ikonographie des Themas zu tun hat. Die Form wiederum verrät in keinem besonderen Zug, daß sie etwa für das Thema nicht von Haus aus bestimmt sei; hat nichts irgendwie von außen Herangetragenes, wie man es so oft bei Neuerungen Dürers instinktiv fühlt, lange ehe man das fremde Vorbild, dem er die Form verdankt, kennen lernt. Im Gegenteil, sie ist bei Grünewald so notwendig aus dem dramatischen Nerv heraus geboren, daß man urteilen muß, der junge Maler habe, gleich mit einem seiner ersten Werke, das biblische Historienbild auf eine neue Basis gestellt.
Als Dramatiker tritt er auf. Und kümmert sich gar nicht um den physiognomischen Gegensatz von Gut und Böse; er unterdrückt diesen sogar ostentativ, indem er das Gesicht Christi verhüllt und den Hauptschergen in verlorenem Profil gibt. Dafür läßt er die Bildrhythmik selbst zu Worte kommen, löst den Richtungsgegensätzen die Zunge und rechnet mit dem Ausdrucksgehalt einer bewegten Gleichgewichtsverschiebung der Komposition.



30. M. Schongauer: Verspottung. Kupferstich.

Mit atemraubender Spannung setzt es gleich ein. Zitternd vor Erregung (die Hände!) sitzt Christus links am Rande; um die Handgelenke ist ihm ein Seil geschlungen, an dem ihn ein kuhtreiberhafter Scherge — bildeinwärts mit unglaublicher Vehemenz verkürzt — fortzureißen sucht, während er in der anderen Faust das Ende des knotigen Taues wie eine Peitsche schwingt. Nun fühlt es jeder: im nächsten Augenblick wird der Gepeinigte nicht mehr dasitzen; schon folgt die in ihrer linden Ergebenheit unglaublich rührende Neigung des Oberkörpers dem brutalen Zwang des Henkerknechtes. Und damit nicht genug, von hinten soll das Opfer noch einmal aus seiner Ecke hervorgesprengt werden: Über Christus steht ein anderer, der mit erhobener, festgeballter Faust auf ihn wie auf ein störrisches Tier losdrischt. Dieser Schlag wirkt besonders brutal, weil der Mann hart am Rande steht und, um sein Opfer besonders schmerzhaft zu treffen, steil herabschlagen muß; wie ein geübter Ballschläger seinen Ball aus einer Ecke mit lotrechtem Hieb heraustreibt. Ein derartiges Zudreschen mit sehniger Faust wirkt besonders ungeheuerlich, wenn man dabei an Schongauers Schwächlichkeit zurückdenkt. Auch die Personenzahl ist nun beschränkt. Deshalb ist alles massiger und nachdrücklicher, weil jedem seine feste Rolle zugewiesen ist. Es sind Charaktere, nicht Schemen. Und sind durch Kontraste doppelt eindrucksvoll gestaltet. Das Opfer ist eng zwischen seine zwei Peiniger eingekeilt, und alle drei sind in großer Kurve durch die ganze Bildfläche hin entwickelt. Jetzt fehlt es auch nicht an dem vermittelnden Mitleid. Ein dicker bartloser Mann ist hinzugetreten und scheint auf das Zureden eines anderen, der einen Turban trägt, der Quälerei Einhalt gebieten zu wollen. Es ist neu, daß der Übergangszustand gleichberechtigt zwischen Roheit und Dulden auftritt. Zwar hatte Schongauer mit dem Manne, der bei ihm ganz links im Hintergrunde erscheint, wohl Ähnliches sagen wollen, hatte ihn aber bei so verlorener Position um jede Wirkungsmöglichkeit gebracht.

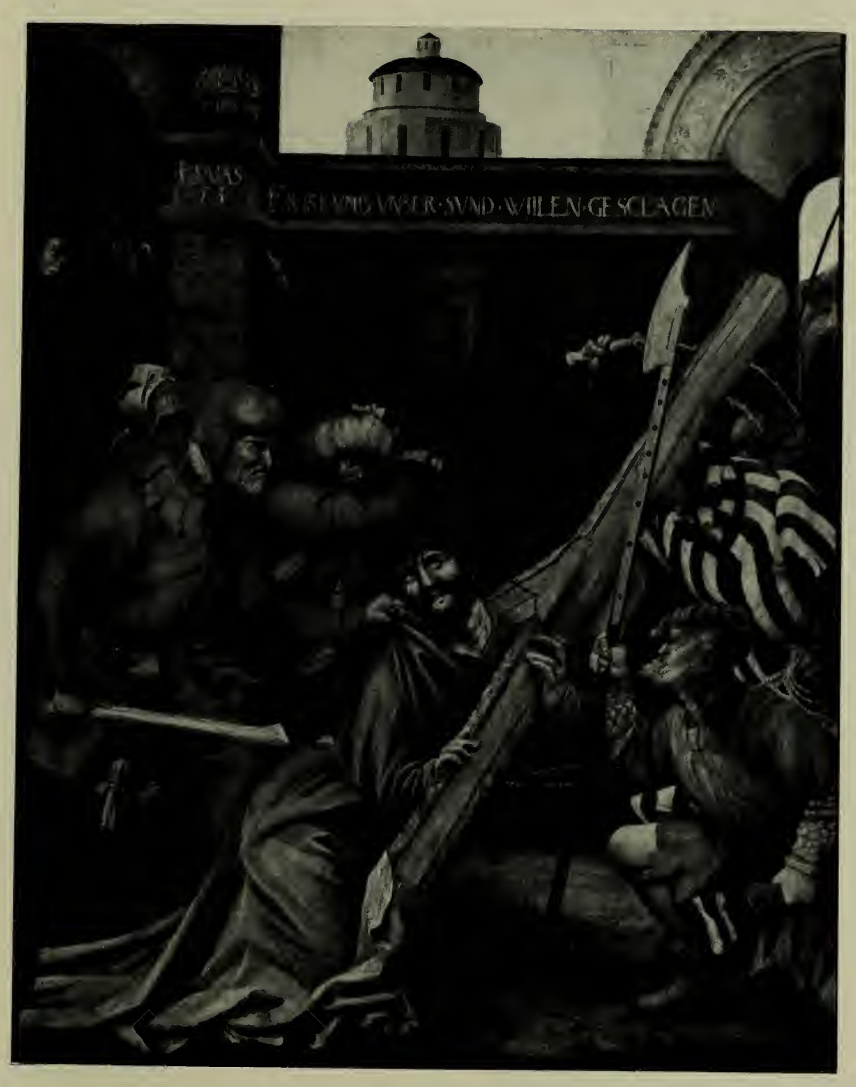
Voraussetzungen für diese Umgestaltung der traditionellen Passionsszene waren in mancher Hinsicht gegeben. Für das Farbentechnische wie für die individualisierende Charakterschilderung gab es in dem engeren oberdeutschen und schwäbisch-fränkischen Kunstkreise



31. Christi Verspottung. Epitaphbild. München, Alte Pinakothek.

Analogien. Die Vertiefung des Ereignisses ferner, in der Richtung auf das Mächtige, zu-Herzen-gehende, zugleich auch auf das einfach-Menschliche hin, also das eigentliche neue psychologische Einfühlungs- oder Erlebnisvermögen, teilte Grünewald mit den andern Großen seiner Zeit, die damit wiederum nur dem Erlebensbedürfnis ihrer Zeitgenossen entgegen kamen. Voraussetzungslos jedoch ist gerade das, was — aus ähnlichen Gründen wie die, welche wir bei der Isenheimer Kreuzigung bereits angeführt haben, so auch hier — aus all diesen Prämissen heraus niemals so hätte werden können, wenn es bei dem in Deutschland Möglichen geblieben wäre: die ungemein ausdrucks- und stimmungsvolle Gesamtform. Man möchte wieder einwenden, daß hier doch eben die Klaue bemerkbar werde, an der man den Löwen erkennt. Jedoch haben schon die allerersten Forscher, welche sich mit dem Werk nach seiner Entdeckung eingehend beschäftigt haben, feststellen können, daß gerade diese Klaue für den jungen Löwen befremdliche Symptome von Wohlgepflegtheit, ja von „akademischer Korrektheit" aufweise, die den Fall kompliziert mache und nach einer Erklärung verlange. Ein Zufall hat mich vor ein paar Jahren die, an sich weniger als in Hinsicht auf ihre Konsequenzen überraschende, Tatsache entdecken lassen, daß der junge Maler ein italienisches Vorbild benutzt hat. Das ist nun in der Geschichte der Kunst — die Renaissance bietet die lehrreichsten Schulbeispiele — immer so gewesen. Wo solch ein neuer Erlebniswille, dem die überlieferte Form eines Bildthemas nicht mehr genügt, aufräumt mit den leer gewordenen Kisten und Koffern und nun neue Gefäße von genügender Aufnahmefähigkeit sucht, da greift er immer zunächst unbedenklich nach irgendeiner bereits anderswo vorhandenen Form, die — mag der Zweck, den sie bislang erfüllte, noch so andersartig gewesen sein — doch wenigstens seinem Stoff genügende und gemäße Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten hat. Ob es sich dabei nun aber — wie etwa im gleichzeitigen Italien — um eine Umwandlung der streng kirchlichen biblischen Historien in dramatisch bewegte, packende Schilderung auf Grund der schon seit geraumer Zeit solche Ziele realisierenden Legenden-Ikonographie handelt, oder ob der Zufallsanblick eines solchen Legendenbildchens einem deutschen Maler die Augen öffnet für neue Ausdrucksmöglichkeiten, die dann einen kühnen Durchbruch deutscher Kirchenbildkunst in morgenfrische Fernen gestatten, — das ist im Grunde gleichgültig.

Das kleine Predellenbild mit der Legende des heiligen Nikolaus von Bari, ein Werkchen Pesellos, das damals in Sa. Croce zu Florenz hing, hat ihm nun ohne Zweifel vorgeschwebt, als er die Verspottung malte, denn der rechte Ausschnitt ist geradezu als Gerüst der Komposition benutzt worden (Abb. 6). Die taufrische Klarheit und die ebenso kräftige, wie feingeartete, anschauliche Symbolik, mit der Pesello eine durch Vorfabel, Exposition und Komplizierung recht breit ausgesponnene Legende auf das einfachste Maß von sinnlicher Nacherlebbarkeit bringt, war offenbar gerade das, was Grünewald brauchte. Wer sich die Geschichte einmal am Bild klarmachen will, wird ihren symbolischen Nerv jedenfalls sehr viel rascher begreifen, und wird das Ereignis schwerer vergessen



32. Kreuzschleppung. Altarblatt. Karlsruhe, Gemäldegalerie.

können, als wenn er die goldene Legende liest. Es ist ein echtes Beispiel italienischer Bildlogik, wie die räumlich-zentrale Einbeziehung des stehenden und des knienden Jünglings zwischen den zweifachen Angriff ihrer Peiniger, sie zum Interessenzentrum der Erzählung macht. Und ebenso überzeugend einfach wird ihre „Unschuld" sowohl charakterisiert, als in Hinsicht auf die Vehemenz des dramatischen Höhepunktes zum Angelpunkt der differenzierten Handlung erhoben. Da die Augen der Jünglinge verbunden sind, stehen und knien sie in rührender Ahnungslosigkeit. So sehen sie weder, daß von hinten einer eben im Begriff ist, mit wüster Gewalt auf den Stehenden loszuprügeln, noch auch, daß der Henker in eben dem Moment zum verhängnisvollen Todesstreich das Schwert zückt, noch, wie in letzter Sekunde der Heilige, von rechts hereinsausend, mit mächtigem Arm die Parteien trennt. Diese Ausnutzung eines fruchtbaren dramatischen Moments in Hinsicht auf Raumsymbolik und Formpsychologie läßt gar keinen Zweifel über die Quelle, aus der Grünewald die Form seiner Verspottung schöpfte, zu. Auch bei ihm wird das blinde Opfer räumlich zwischen seine zwei extremen Charaktergegensätze in eine gewaltige Kurve aufgenommen, auch bei ihm wird die Zwischenstufe, das Vermitteln, durch ein „Dazwischentreten" symbolisiert. Ganz abgesehen von der rein formalen Analogie des Henkersknechts, dessen imposante diagonale Ausfallstellung bei Grünewald eine Verschmelzung Holbeinscher Raumfiguren mit der Formel der ähnlichen Italienischen ist, und von der gleichen Übereinstimmung des Schlagenden links oben mit dem auf dem florentiner Bilde. Die Erkenntnis der Bedeutsamkeit psychologischer Grundfaktoren einer Historie für die Bildorganisation scheint Grünewald vor dem kleinen italienischen Bildchen wie eine Offenbarung aufgegangen zu sein. Und diese wiederum ist es wohl auch gewesen, welche ihm das fremde Kompositionsschema ins Gedächtnis zurückrief, als er bei der Durchdenkung der Verspottungsgeschichte darin die gleiche seelische Grundstruktur wie in jener Legende erkennen mußte. Daß etwas dennoch Grundverschiedenes und Neues dabei herauskam, wird niemand Wunder nehmen.

Entscheidend für den Eindruck und unterscheidend von dem des Italieners ist die Wahl des Ausschnittes aus dem Zyklus fortlaufender einzelner Szenen. Die Betrachtung des Breitbildchens in Florenz nach seinem literarischen Gehalt forderte ja eine Zerlegung in seine Teile von selbst. Und die Wahl des Hochformats war ebenso für den an gotisches Sehen gewöhnten Deutschen natürlich. Aber die Heranrückung der linken Rahmenvertikale unmittelbar an den Schlagenden ist doch wieder ein echt Grünewaldscher Gedanke. Nur so wurde von vornherein die dramatische Aktion mit der Wucht eingeleitet, die dem Ganzen den Ausdruck hochgespannter Leidenschaft gibt.

Der Raum ist bei Grünewald weit, trotzdem die architektonische Begrenzung fehlt. Der Maler darf sich der sicheren Wirkung seiner Farbenabstufung und der modellierenden, raumschaffenden Kraft des Lichts anvertrauen. Schongauer mußte seinen Raum zeichnerisch-perspektivisch festlegen; jetzt fließt Hell und Dunkel frei um die Erscheinungen,



33. Die Beweinung. Staffel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.
(Rechts und links etwas beschnitten.)

und die zeichnerische Fixierung wird entbehrlich. Trotzdem ist alles fester begrenzt als bei jenem. Jenseits der herangeschobenen Hintergrundsfiguren aber scheint sich der Raum ins Endlose zu weiten.

Kreuzschleppung. Man merkt es dem Frühwerk der Verspottung an, wie sehr am Thema das Momentane, die Lebhaftigkeit der Bewegung, geradezu als Darstellungsaufgabe vom Maler aufgesucht worden ist. Sie ist auch mit erstaunlicher Bravour gelöst. Allein, der Grünewald aus den zwanziger Jahren, der, wie die späteste Kreuzigung uns gezeigt hat, auf die äußerste Konzentration all seiner Ausdrucksmittel ausgeht, würde damals gewiß eine ähnliche positive Kritik an seiner Verspottung geübt haben, wie er es an der Kreuzigung getan hat. Das Thema selbst kommt allerdings nicht noch ein zweites Mal bei ihm vor. Um so glücklicher ist der Umstand, daß die ehemalige Rückseite der Tauberbischofsheimer Kreuzigung, eine Darstellung der Kreuzschleppung Christi, tatsächlich in mancher Hinsicht wie eine solche Kritik des Malers an dem Verspottungsbilde aussieht (Abb. 32). Das Gemälde befindet sich, wie die ehemalige Vorderseite mit dem Crucifixus, heute in Karlsruhe. Wie diese ist es Anfang der zwanziger Jahre entstanden, so daß also zwischen Kreuzschleppung und Verspottung zeitlich etwa die gleiche Differenz besteht, wie zwischen Basler und Karlsruher Kreuzigung.

Die Vereinfachung in Rücksicht auf die Anzahl der agierenden Personen, der Kontraste und der zu klarer Wahrnehmbarkeit gesichteten Hauptrichtungen ist außerordentlich gesteigert. Die, im Vergleich zur zeitgenössischen Auffassung, doch so einfach geschlichtete Form der Verspottung mutet zufällig und unordentlich an neben dieser Art, nur ganz wenigen Axen — aber dafür in um so eindringlicherer Weise — das Wort zu lassen. Grünewald ist so weit in dieser auf Klärung der Bilderscheinung gerichteten Absicht gegangen, daß er auf das traditionelle Trauergefolge einschließlich des Simon von Kyrene und der Veronika verzichtet. So gibt er die reine Zweiheit: den unter der Last des Kreuzes zusammengebrochenen, furchtbar leidenden Menschensohn in der Mitte, und die höhnenden, schlagenden, treibenden Büttel; sie jagen ihn, von links wie Furien heranbrausend, vorwärts und peitschen ihn drüben, seinen Fall verspottend, wieder in



34. Landschaft aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

die Höhe. Zwischen zwei Stadttoren spielt sich die Geschichte ab; eine nackte, rotbraune Wand mit einem biblischen Spruch als Fries bildet den Hintergrund. Der hergebrachte Ausblick in die Landschaft ist bis auf ein Minimum von Baulichkeit zusammengestrichen. Der Gedanke des Vorwärtsjagens, Niederbrechens und Wiederaufpeitschens hat, ähnlich wie im Verspottungsbilde, seinen bildmäßigen Ausdruck diesmal in zwei bewegten Diagonalen gefunden. Die eine, vielfach in parallelen Lanzenschäften wiederholt, saust von links über den oberen Gesichtskontur Christi herab und endet auf der andern Seite in dem Häscher, der sich vor Christus höhnend zusammenduckt. Die andere stürmt mit dem in ungeheurer bildnerischer Kühnheit durch die ganze Fläche sich reckenden Kreuzquerbalken nach rechts hinauf, heftig wie der Schrei der Knechte: „Auf, vorwärts, wir haben keine Zeit zu verlieren!" Aber viel mehr als in dem Münchner Frühwerk ist jetzt dafür gesorgt, daß die Diagonalen mit aller nur möglichen elementaren Wucht sprechen. Das wird erreicht durch die Lücke, die gerade über dem Schnittpunkt der beiden klafft — nur die nackte Mauer ist da zu sehen —, und durch die eine, senkrecht an ihr herablaufende Lisene, die erst den beiden von ihr abweichenden Richtungen die volle Kraft des Ein- und Rückschlags gibt. Man denke sich einen Augenblick den Hintergrund wie auf dem Münchner Bilde mit Figuren gefüllt; der Bewegungseindruck wäre dieser äußersten Wucht beraubt. Es ist der Stil des reifen Grünewald, der entschlossen auf das Einfachste greift und ihm seine stärksten Ausdruckswerte abzugewinnen weiß. Da, wo die Lisene die Massen gleichsam auseinanderpeitscht, kulminiert alles im Bilde. Das Zurseiterecken des Kopfes Christi und das Vornabgleiten des schweren Balkens erhält dadurch noch mehr suggestive Augenblicklichkeit, wirkt noch erschreckender. Der polygonale Tambour eines Bauwerks, den man über der hinteren Mauer bemerkt, hat seinen wohlgemessenen Anteil an dem Gesamteindruck. Er drückt die Lisene gleichsam nieder und leiht ihr optischen Nachdruck. Diese aber trifft das Haupt Christi genau im Scheitel und hebt es dadurch mit unvergleichlicher Kraft aus der Menschenmasse hervor.



35. Magdalena aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

Das Publikum pflegt vor der Häßlichkeit desselben zurückzuschrecken. In der Tat, mit der pathetischen Schönheit etwa des Dürerschen Christus auf dem Veronikastich — auf den der bekannte Einzelholzschnitt mit dem Haupt des Erlösers zurückgeht — hat dieser schmerzverzerrte Erlöser Grünewalds nichts zu schaffen. Man darf bei ihm nicht eine Forderung an den Teil stellen, wo dieser vom Ganzen, vom Begebnis, abhängig ist. Es wäre unsinnig, den Kopf (wie man es bei Dürer kann) isoliert zu betrachten, denn die Wirkung ist in ihrer niederschmetternden Ausdruckskraft nur in Hinsicht der Ursache zu würdigen: das plötzliche Versagen aller Kräfte und das willenlose Zusammenbrechen des Körpers unter brutalster Gewalt. Herausgelöst und für sich gewertet, bliebe davon nichts als eben das Häßliche. Es wäre Fragment, wie alles, was man aus den fließenden Zusammenhängen eines reifen Werkes von Grünewalds Hand herauszutrennen versuchen würde.

IV. Die Beweinung.

Daß Grünewald in der „Verspottung" die Breitenproportionen seines italienischen Vorbildes rücksichtslos durch schmale Höhenverhältnisse ersetzt hat, besagt keineswegs, daß er etwa für die rhythmische Bedeutung des Bildformates unempfindlich gewesen sei. Viel eher könnte man das von dem Quattrocentisten, der das Vorbild gemalt hat,

behaupten. Denn der hat tatsächlich nur das vorhandene schmale Predellenschema, soweit Platz war, durch lockeres Aneinanderreihen seiner Einzelszenen ausgefüllt, während Grünewald gerade durch die präzise „Fassung" seiner Komposition in schneidig schmaler Höhenstreckung den vielen bewegten Vertikalen, Kurven, rhythmischen Schwingungen und den aus spitzen Winkeln gegen die Seitenränder losgehenden Schrägen erst das letzte gesteigerte Zeitmaß und die äußerste dramatische Lebensfülle gegeben hat. Weit entfernt also, Grünewald in diesem Punkt den Vorwurf einer Laxheit des Geschmacks oder der Unsicherheit des Gestaltens machen zu dürfen, muß vielmehr zugegeben werden, daß es im damaligen Deutschland nicht viele gab, die ihm, auch in dieser Hinsicht, gleich geachtet werden könnten. Übertroffen wird er von keinem. Doch möchte ich glauben, daß die, gerade im Proportionalitätsgefühl so hoch entwickelte, Kunst Frankreichs — ihr unmittelbarer Einfluß auf die oberdeutsche, namentlich die elsässische Glasmalerei ist ja längst bekannt, — in diesem Punkt, weit eher als das damalige Italien, auf den Geschmack des Franken erzieherisch eingewirkt hat.

Einen neuen Beweis für dieses eminente Vermögen, den Stimmungscharakter gegebener Flächenverhältnisse auszunutzen, bringt uns — und wir kehren damit zum Isenheimer Altar zurück — das Staffelbild mit der Beweinung (Abb. 33ff.). Erst zehn Jahre später ist es Dürer und noch später dem Schwaben Holbein d. Jr. gut erschienen, ein ähnliches niedriges Breitformat für den Ausdruck gebetteter Ruhe zu nützen. Die Qual des Golgatha erhält bei Grünewald unten ihren Ausgleich. Die Beruhigung liegt aber nicht einmal so sehr in dem milden Abglanz überstandener Todesnot auf dem Antlitz Christi, als vielmehr recht eigentlich in dem äußerst gleichmäßigen Linienfluß und der ruhigen Harmonie der Flächengliederung, und wenn es eines Beweises für die differenzierte Reaktionsfähigkeit des Malers auf das innerste Gesetz der Proportionen in Hinsicht ihrer besonderen Ausdruckskräfte bedarf, so ist er hier dem Gestalteten zu entnehmen.

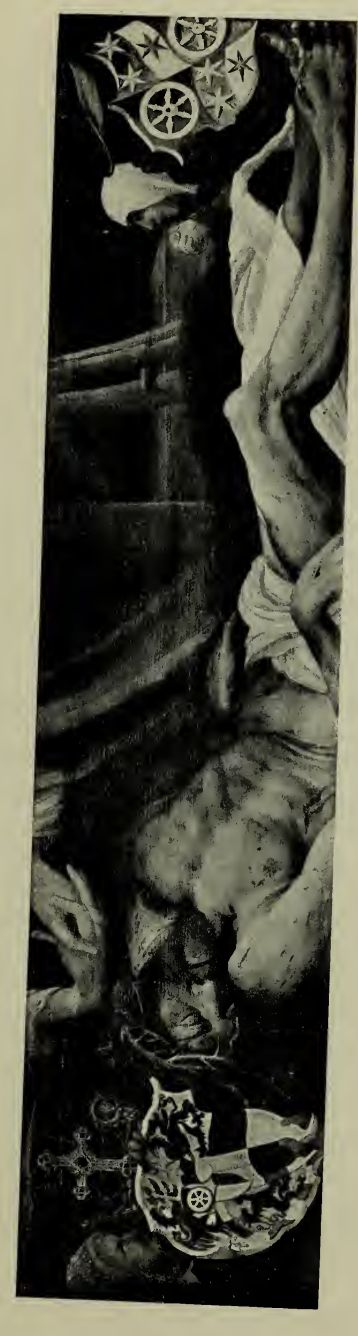
Es gibt eine Harmonie, die von vornherein beglückend da ist, wo alle Teile, aus dem Kern heraus harmonisch wachsend, sich ihrer gegenseitigen Gleichheit bewußt sind. Das ist die äußere und innere Harmonie, deren Symptom heitere Ruhe und glückliches Zufriedensein ist. Dann aber gibt es eine Harmonie, die erst aus der Dissonanz erzeugt wird: das ist die dramatische, wo kein Befriedigtsein denkbar ist, ohne vorangegangenen Unfrieden. Diese Harmonie der „Auflösung" hat Grünewald in einem ihrer differenzierten Daseinsmomente gefaßt. Die Auflösung bedeutet ihm gleichzeitig Resignation auf Grund der Erkenntnis des unveränderbar Notwendigen. Es ist der seelische Endzustand, wo die zertrümmerte Welt, sich selbst überlassen, das Gleichgewicht aus eigner Kraft wiederfindet. Das macht den Bau der Grünewaldschen Beweinung so edel, daß dem Maler die einfachste Formsprache genügt, um das Auseinandersein und das Wiedereinswerden zugleich zu offenbaren. Zwar ist die Personengruppe — kühn genug! — aus der Mitte heraus ganz nach rechts an den Rand geschoben, so daß in dieser leise dissonierenden Asymmetrie der wehe Nachklang der fürchterlichen Tragödie ausdrucksvoll beschlossen liegt.



36. Maria, Christus und Johannes aus der Beweinung vom Isenheimer Altar.

Aber dies alles löst sich doch wieder links in einer Landschaft, die mit der stillen Reinheit ihrer Farben und einfachen Verhältnisse eindringlich von dem Frieden eines neuen Ostern kündet (Abb. 33). Alles dient der Wirkung elegischer Resignation. In diesem beruhigenden Sinne geben auch die Stämme der Bäume und des Kreuzes auf dem Hügel den klagenden Frauen gleichsam „Fassung" (Abb. 36). Der Kopf des Johannes ist mit dem des Leichnams in eine Richtung gebracht; auch diese doppelt geneigte Kurve vom Rande her, die überall nach links hin ihr Echo findet, trägt den elegischen Eindruck in der Gliederung über die Gesamtfläche hin. Wundersam fein ist die rhythmische Flächenteilung im Vertikal- und Horizontalsinne als raumklärendes Mittel benutzt. Die aus den steinernen Grenzen des Sarkophags sich in großen, einfachen Cadenzen hebende Umrißlinie Christi, die dann ganz rechts am Rande in dem doppelten Halbbogen des Jüngers und des aus Christi linkem Arm, Schulter und Haupt gebildeten Formduktus, wie in einer sich überstürzenden Welle endigt, klingt als Linienmelodie auch in der fernen Landschaft nach. Der Flußlauf, von links her beginnend, folgt genau der Umrißform des Fußes Christi; wo die Hügelsilhouette des Mittelgrundes hinzutritt, die bald — rechts vom Kopf der Magdalena — mit dem fernen Gebirge zusammen geht, läuft die analoge Linienmelodie weiter: dem spitzen Knie antwortet der Berg (über den Händen Magdalenas); dem dann bis zu den Hüften fallenden Kontur folgt der bis zu Christi Haupt fallende Hügelzug; und der steigenden Torsolinie (bis zum Zusammentreffen mit dem Abschlußbogen rechts) antwortet zuletzt auch der steil zum oberen Rand klimmende Hügelkontur. Der Leser mag die unerschöpflichen Responsionen, die jene geheimnisvolle Ähnlichkeit aller Form bedingen, selbst weiter aufspüren.

Später hat der Meister noch einmal Gelegenheit zu dem Thema gefunden (Abb. 37). Die Tafel, die sich jetzt in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befindet, muß nach 1518 entstanden sein, als Grünewald schon im Dienste Albrechts von Brandenburg stand, dessen Porträt und Wappen mit den Abzeichen der Kardinalswürde darauf angebracht sind. Der mächtige Leichnam Christi, auf den sich alles Ausdrucksinteresse in einer unerhört reichen, plastischen Durchmodellierung konzentriert, nimmt fast die ganze Breite der niedrigschmalen Tafel ein. Man kann den Eindruck räumlicher Wucht, zu dem jede Parallele in deutscher Kunst, ja, in Grünewalds eigenem Werk fehlt, ganz nur vor dem Original erleben, weil jede Photographie in diesem Punkt versagt. Der Einzige, den man im Zusammenhang damit nennen könnte, ist Michelangelo, dessen müde zurücksinkender Crepuscolo in der Medicäer-Kapelle zu Florenz in der Tat einige Verwandtschaft des künstlerischen Willens zeigt. Die Willkür in den Überschneidungen geht so weit, daß man zuweilen hat glauben wollen, das Bild sei nachträglich beschnitten worden. Der technische Befund — die Farbe läßt an allen Kanten ein Stück unbemalten Grundes stehen — bestätigt jedoch, daß das Bild so aus des Meisters Händen gekommen ist, wie es heute vor uns steht. So müssen wir glauben,



37. Beweinung. Aschaffenburg, Stiftskirche.

daß hier der symbolistische Grundzug, den wir bereits im Kolorit der Karlsruher Kreuzigung kennen gelernt haben, auch der plastischen Formung sich bemächtigt hat. Ohne jede natürliche Beziehung sind die Stifter winzig klein rechts und links von dem riesenhaften Christusleib angebracht. Von der knienden Mutter sieht man weiter nichts als ein grandioses Stück blauen Gewandes und die gefalteten Hände. Möglich, daß für diese Kühnheit eine simple technische Gewöhnung der Glasmaler verantwortlich zu machen ist, die Grünewald zu einem „expressionistischen“ Formgedanken anregte. Denn der Glasmaler führt ja seine Figuren nicht im Ganzen aus, sondern setzt sie aus solchen Stücken zusammen. Möglich auch, daß der Oberkörper auf der anschließenden Inschrifttafel darüber zu sehen war. Grünewald brauchte vor allem das Blau des Rockes, wie er rechts und links die unglaublich starkfarbigen Stifter und Wappen um ihrer Farbe willen brauchte. Was er durch diese (gegenständlich fast belanglosen) Flecken fürs Ganze erreichen wollte, kennen wir schon vom Isenheimer Kreuzigungsbilde: das Grün und Weiß des Leichnams sollte jene mystische „Ferne“ durch den Kontrast bekommen, der das Allzureale nur als sinnliche Grundlage des überwirklichen Symbols gelten ließ. Dennoch ist, auch gegenständlich, ein eigentümlicher Ausdruck von „Zerrissenheit“ in die Komposition hereingekommen. Auch ist nun die Gebärde, das Händeringen, derart suggestiv, daß man alles andere kaum vermißt. Das Gemälde muß damals starken Eindruck gemacht haben. Das zurückgeknickte und doch so kindlich-innig an die eigene, emporgereckte Schulter angeschmiegte Haupt — offenbar eine Steigerung des von Michelangelo in seiner Pietà zum erstenmal gebrachten ähnlichen Motivs — ist in der von Grünewald geschaffenen Fassung bald zum Liebling einer ganzen Gruppe von Malern und Bildhauern geworden. Als schlagendes Beispiel sei auf den Gekreuzigten der Mosbacher Kreuzigungsgruppe (Darmstadt) hingewiesen.

V. Einzelfiguren.

Die Frankfurter Bilder: Das Problem des Italianismus in der deutschen Kunst ist zum größten Teil identisch mit dem Problem des statuarischen Menschen. Denn der Italiener kennt nur körperliche, rhythmische Bewegung als Grundlage allen Ausdrucks. Wie der Mensch sich selbst als Körper fühlt und empfindet, je nachdem die Freude ihm die Glieder löst, daß sie entbunden schweben, der Schmerz ihm die Gelenke knebelt, daß aller Bewegungswille dumpf wird, oder das Schicksal ihn niederdrückt, so, daß alle Weite, aller Raum und alle Luft ihm benommen wird, — so fühlt er auch die Figur, sei sie nun gemalt oder gemeißelt. Die Einfühlung in die motorischen Fähigkeiten der Gestalt — ebenso natürlich, in deren Maß und deren Proportion, — darauf zielt jegliches Darstellungs- und Ausdrucks-Problem des italienischen Renaissancekünstlers hin. Deshalb ist die unbekleidete oder nur halbbekleidete Figur seine fast ausschließliche Aufgabe. Man zeigt die Schönheit des Daseins und seines Verhältnisses zum Raum. Diese beruht

wiederum für den Italiener auf der Proportion der Teile unter einander, denen die Artikulationen und die Kontraste innerhalb des Ganzen dienen. Und als letztes kommt das rationelle Bedürfnis nach Logik hinzu. Jede Bewegung und jedes Maß will als Folge einer sichtbaren Ursache erkennbar werden. Wo dann beide, nicht nur mechanisch und statisch, sondern zugleich im Zusammenhang mit einem einheitlichen Formgesetz verstanden werden können, da ist für den Romanen der Gipfel der Vollkommenheit und Schönheit erklommen. Ähnlich war das Ideal, das Dürer nach Deutschland brachte, und das doch in dieser neuen Umgebung, auf dem Boden so ganz anderer Vorstellungen und Gewohnheiten, schlechterdings nicht Wurzel zu schlagen vermochte. Zwar waren hier die räumlichen Zusammenhänge der Teile ganz ebenso wichtig gewesen. Aber dieser überkörperlichen Kunst kam es weder auf die Teile noch überhaupt auf den Leib an sich an, der in gotischer und besonders in spätgotischer Zeit immer mehr unter der Gewandung verschwand. Was hätte man am körperlichen Dasein allein oder am kausalen Verstehen eines Bewegungsmotives für die Kunst profitieren sollen, wo doch in Natur und Übernatur immer nur das Wunder des Ewig-Werdenden, -Bewegten und -Veränderlichen gesehen, wo kein andres „Sein" begriffen werden konnte als das — „Anderssein" aller Dinge in jedem Augenblick! Allein aus dem Ausdruck der suggestiven Gebärde leitete sich das ornamentale „Motiv" her, das im Faltenwurf, im Umriß, in der Haltung oder was es sonst sei, dominierte. Obendrein gab es für den Deutschen nichts Isoliertes. Man war auf den dramatischen Kontrast im einzelnen wie im ganzen eingestellt. Als die romanischen Flächenzusammenhänge sich lösten, hatte die gotische Bildnerei sich durch Zusammenbeziehung zweier kontrastierender Figuren zu helfen gewußt; kraftvoll-elastisches Stehen gegen müdes Zusammenknicken, sieghaft aufrauschende Gewandbäusche gegen müde hängendes Faltenwerk, hatten den seelischen Gehalt symbolischer Gestalten — wie etwa einer „Ekklesia" und einer „Synagoge" — dem nacherlebenden Beschauer nahegebracht. In der Malerei durfte man um so eher verlegen werden, als man auf die voluminösen alten Gewandmittel verzichten mußte. Man half sich wohl mit Attribut und Beischrift. Dürer warf sich mit ausdauerndem Fleiß auf das Problem der Einzelgestalt und faßte es, wenigstens inhaltlich, auch wieder von der geistigen Seite: Körper- und Gewandphysiognomie als würdig geformte Gefäße eines analogen, festumrissenen, psychischen Gehaltes. Malerei und Zeichnung konnten jetzt ebensogut mit statuarischen Prätensionen auftreten wie das gemeißelte oder geschnitzte Bild, sofern nur die Form, plastisch gefühlt wie dieses, ein für allemal das Bleibende, Unveränderliche der Gestalt gab. Sein letztes Wort hat Dürer mit den Münchner Aposteln gesprochen.

Grünewald hatte sich mit einer solchen Aufgabe zum erstenmal in Frankfurt abfinden müssen, als es galt, dem Heller-Altar Dürers Seitenflügel hinzuzufügen. Vier sind es einstmals gewesen. Zwei besitzen wir nur noch. (Im städtischen historischen Museum zu Frankfurt.) 1509 ist das wahrscheinlichste Entstehungsdatum (Abb. 38, 39).



38. St. Cyriakus. Flügel zum Heller-Altar. Frankfurt a. M., Städtisches historisches Museum.

Indem der Maler das eigentlich Skulpturale umgeht, aber auch ebensowenig mit bloßer Vortäuschung einer geschnitzten oder gemeißelten Plastik Ersatz schaffen will, findet er eine eigene, dem Wesen der Malerei trefflich gemäße Lösung. Er achtet gar nicht aufs Bildnerische, Körperlich-dynamische, sondern wirft allein sein malerisches Vermögen in die Wagschale. Trotz der Steinfarbe von graugrüner Gesamttönung kommt bei dem Versuch alles andere als eine statuarische Wirkung heraus. Er überrieselt die unglaublich farbige, d. h. in dem grauen Helldunkel prickelnd opalisierende Dalmatica jedesmal mit huschendem Licht und Schatten, läßt ein Ende des Stoffes, wie vom Winde erfaßt, über den Rost des heiligen Laurentius flattern, kräuselt die Blätter der lose gehefteten Pergamentschriften in den Händen der Heiligen und gibt so dem Ganzen eine phantastisch flackernde Lebhaftigkeit, die etwas von Windwellen auf lichtem Wasserspiegel hat. Die prachtvolle Studie Dürers zum Paulus desselben Altars (Abb. 40) ist Architektur, erzgegossene Form, neben dem immer wieder dem Griff entgleitenden Etwas von Grünewald. Das vibrierende Clairobscur war es vor allem, was Sandrart veranlaßte, an Grünewald „das Zierliche" zu

betonen; ſo ſehr, daß er deswegen den Deutſchen dem für Sandrarts Zeit höchſten Genius aller Malerei ebenbürtig an die Seite ſtellte. Er nennt ihn den „deutſchen Correggio". In der Tat ein tiefſinnig wahres Wort, wenn man den Ton auf das Adjektiv legt. Von der ſüßen italieniſchen Grazie des Meiſters von Parma hat Grünewald allerdings nichts. Deshalb aber den Ehrentitel als Phraſe abtun wollen, geht doch nicht. Es iſt eine tiefe Verwandtſchaft, die beide, namentlich hinſichtlich ihrer Stellung zum Zeitſtil, vereinigt. Nicht nur dieſe Auflöſung aller plaſtiſch verfeſtigten, zeichneriſch geſchärften Form in maleriſches, ungreifbares Geflimmer, ſondern auch die Kunſt, trotz ſcheinbar atektoniſcher, zufälliger Kompoſition und Wiedergabe der flüchtigſten Augenblicklichkeiten, innere Notwendigkeit und geſetzliche Ordnung zu wahren, — das haben beide im Gegenſatz zu dem Zeitüblichen gepflogen. Wie Correggio, könnte man auch Grünewald den „Vater der Barockmalerei" nennen.

Bei dem Cyriakus fühlte der Maler ſich offenbar freier als beim Laurentius. Denn da gab es wenigſtens einen Vorgang — die Heilung einer von Dämonen beſeſſenen Prinzeſſin — zu ſchildern. Die maleriſche Haſt entſpricht der körperlichen des Mannes, der in



39. St. Laurentius. Flügel vom Heller-Altar. Frankfurt a. M., Städtiſches hiſtoriſches Muſeum.

urplötzlicher Inspiration raschen Griffs dem Mädchen die Manipel um den Hals schlingt und ihr mit dem Daumen das Kinn herabdrückt, damit die Teufel entweichen. Diesen gilt die exorzistische Formel, die man in seinem offnen Buch liest. Des Mädchens Hände zittern in letztem Krampf. Die Kunst, das Allerflüchtigste Form werden zu lassen, feiert in diesen Tastorganen die ersten großen Triumphe.

Wenn wir von der „Reifezeit" eines Künstlers sprechen, so meinen wir damit gemeinhin die Zeit, wo es für ihn ein Ende hat mit Erwerbungen von außen her und deshalb auch mit den, durch den unvermeidlichen Anpassungsprozeß bedingten, fortgesetzten Metamorphosen des eignen Stils. Der reife Baum trägt Früchte, die nun Jahr für Jahr einer Gattung sind, wenn nicht, was bei großen, sehr fruchtbaren und sehr kostbaren Exemplaren zuweilen der Fall gewesen ist, eine zweite und dritte Reifezeit eintritt. Zwar bleibt es nicht ganz bei derjenigen Immergleichheit, die einem fruchtbaren Baum eignet. Denn beim Kunstschaffen handelt es sich eben um zeugende Geisteskraft, nicht um mechanisches Produzieren. Wandlungen unter dem Einfluß neuer Erkenntnis trennen auch bei dem ganz einheitlich organisierten Künstler nach wie vor frühere und spätere Werke. Allein der Unterschied ist gering gegen die Metamorphosen von früher; denn die Anregungen kommen ja nun nicht mehr von außen, sondern einzig von innen, aus des Künstlers eigenstem Ich. Der Stil hat seine feste Richtung, in der er nun konstant verharrt, in der es nur noch ein Weiterschreiten zu immer reinerer Form, zu immer größerer Vollkommenheit gibt. Von Grünewald kennen wir in diesem Sinne eigentlich nur die Reifezeit, denn die Auseinandersetzung mit allem Fremden ist ja erledigt, ehe wir ihn als Maler kennen lernen. Er muß unglaublich frühreif gewesen sein, und die Entwicklungsphasen, die wir während seines Schaffens zu verfolgen vermögen, beweisen, durch die in allen überwiegende Eigenart und Einheit des Individualstiles, daß es sich dabei eigentlich nur um Umformungen aus dem Eigenen heraus und nicht mehr um stärkere Verarbeitung erworbener Eigenschaften handelt. Und zugleich beweist der Meister, daß auch bis zu seinem Tode keine wesentliche Einschränkung in dieser unerhört elastischen, fortgesetzten Selbstkritik und diesem unaufhörlichen Sichwandeln bei konstanter Grundanschauung stattgehabt hat. Allein, wenn auch die geistige Schaffenselastizität, das fortgesetzte Neuwollen und Neuanschauen der Dinge wie ihrer Deutungsmöglichkeiten zeitlebens nicht nachläßt, so besteht doch seit der Zeit des Isenheimer Altars eine merklich stabilere Kontinuität der Gestaltungsideen als in der vorhergehenden Periode. Wenigstens müssen wir das — trotzdem die entscheidenden Malereien jener Jahre zwischen 1504 und 1507 fehlen — angesichts des noch geradezu enormen Umschaltungsvermögens, das aus den innerhalb kürzester Frist nacheinander aus grundverschiedenen Bildvorstellungen heraus geschaffenen Frankfurter Heiligenfiguren und den Isenheimer Einzelgestalten spricht, schließen. Das sind die letzten Symptome proteusartiger Anschauungswandlungen eines Künstlers, der um ein Endgültiges ringt. Ein solcher Abstand des Wollens findet sich hinfort nicht mehr.



40. Dürer: Studie zum Paulus vom Helleraltar. Wien, Albertina.



41. St. Antonius. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

Sebastian und Antonius (Abb. 41, 42), die beiden Einzelfiguren auf den festen Eckflügeln in Isenheim, waren, wie Schmid scharfsichtig erkannt und nachgewiesen hat, anfangs, genau wie die beiden Heiligen des Helleraltars, als Grisaillen geplant. Es wäre interessant, die Gründe, welche den Meister diese Absicht aufzugeben bestimmt haben, kennen zu lernen. Einige liegen, glaube ich, in den Tatsachen erkennbar vor. Mit den Grisaillen des Helleraltars hatte der Meister dem alten Brauch einer Unterordnung gewisser Teile am Altarganzen Folge geleistet. In Isenheim aber hat er die Gleichberechtigung und Gleichbedeutsamkeit aller Wirkungsfaktoren proklamiert. Schon, daß er die Außenflügel nicht, wie üblich, Gesellenhänden überließ — er scheint nicht einen gehabt zu haben —, legt von diesem Willen Zeugnis ab. Gerade aus der Gleichwertigkeit jedes Teils zieht die einheitliche Steigerung der sich ablösenden Eindrücke ihre beste Kraft, und so wären die Grisaillen, die in Hinsicht auf den Entwurf zu den allerersten Arbeiten am Altar gehören könnten und deshalb möglicherweise zu einem auch in Grisaille geplanten Mittelstück in Beziehung treten sollten, nun, bei starkfarbiger Mitte, fehl am Ort gewesen. Ferner aber besteht ja auch dem ganzen Wesen nach zwischen den spätgotischen Gewandfiguren in Frankfurt und den nach Renaissanceart menschlich so bedeutend individualisierten Charakteren am Isenheimer Altar — obwohl sicher nicht ein Jahr zwischen beider Entstehung liegt — eine solche Differenz, daß mit einem illusionistischen Skulptur-Ersatz nun nicht auszukommen gewesen wäre. Trotzdem ist das Problem immer noch nicht restlos gelöst worden:

Das Piedestal der Gestalten — sinnreich nur für den anfänglichen Plan — blieb bestehen, und damit auch die, den Kompromiß offenbarende, berechtigte Frage, die jeder Laie zu stellen pflegt: was diese Menschen von Fleisch und Blut auf diesen Sockeln zu suchen haben? — Doch vermag selbst der Kompromiß nicht über das historisch bedeutungsvolle Wollen, das aus der Gestaltung unverkennbar zu Tage tritt, hinwegzutäuschen. Grünewald strebt nach einer Synthese zwischen der monumentalen Auffassung der Italiener und den deutschen Möglichkeiten. Und diese ist glücklicher gelungen als der gleiche Versuch Dürers.

Am reinsten offenbart sich dieses Wollen am Sebastian. Grünewald, der Meister aufregender Darstellungen und tiefe Kenner der Menschenphysiognomie, vermeidet in seinen Gemälden gerade da, wo das Thema sonst, der Tradition entsprechend, an diese Qualitäten appelliert, alles, was ikonographische Konvention zu schildern liebte. Er zeigt uns weder das Genrebild der Kriegsknechte, die ihre Pfeile nach dem nackten Heiligen wie nach einer Zielscheibe verschießen, noch den am Baum lehnenden Dulder, der aus tausend Pfeilwunden blutet, sondern schaltet jeglichen äußerlichen Vorgang geflissentlich aus. Die im Leib steckenden Pfeile sind auf ein Minimum reduziert. Die übrigen sind teils in den um die Säule geschlungenen Strick gesteckt, teils — mitsamt den Attributen des Märtyrerlohnes — den heranfliegenden Engeln in die Hände gegeben (Abb. 44). Das ist italienisch und findet sich wohl auch bei Dürer einmal. Allein, wie hat dieser sich, selbst in ruhigeren Darstellungen, bemüht, solche italienische



42. St. Sebastian. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.



43. Oberkörper des Sebastian mit Landschaft vom Isenheimer Altar.

Formmotive durch hinzugefügte novellistisch-literarische Pointen seinem Publikum schmackhaft zu machen! Und wie ist es nun hier? — Allgemeingültig, zeitlos steht der Beter da. Ein prachtvoll gemalter, schön bewegter Männerakt in malerisch überreicher Durchführung. Ein Stück vollendeter Malerei um der Malerei willen. Kühner vielleicht in der geradezu programmatischen Häufung aktuellster Kunsttendenzen, als man das damals selbst in Italien, bei einem doch zunächst religiöser Verehrung gewidmeten Heiligenbild, gewagt hätte. Wie der Maler die Figur unter doppelte, sich bekämpfende Lichtbahnen im Innenraum bringt (Abb. 45) und den Kopf dunkel gegen die Folie einer vor dem Fenster glastenden Freiluftlandschaft stellt (für die es erst im XIX. Jahrhundert wieder Analogien geben dürfte, vgl. Abb. 43), wie er zuguterletzt dies alles

mit der renaissancehaft selbstbewußten Idee eines Selbstporträts vereint, dies alles läßt fast den Gedanken aufkommen, er habe dem Stifter Guido Guersi, der ein kunstliebender Italiener war, einmal in überschäumendem Kraftgefühl den Beweis deutscher Überlegenheit über welsche Kunst liefern wollen. Gerade das Programmatische aber, und gerade die für Grünewald singuläre Herausstellung des rein Artistischen macht es sehr wahrscheinlich, daß er mit seinem Bilde hauptsächlich etwas wie eine bewußte und betonte Synthese realisieren wollte. Denn das Entscheidende ist ja nicht, daß er sich überhaupt an Mantegna angelehnt hat, aus dessen „Triumph Caesars" er zwei Figuren für die seinige benutzte (Abb. 4, 5). Das Wesentlichste ist vielmehr, daß er trotz dieser Entlehnung ein Werk hinstellen konnte, das so unverkennbar Grünewaldisch wie die Kreuzigung nebenan oder die Verspottung in München, so ganz unitalienisch wie das Selbstbildnis Rembrandts nach dem Schema des Raffaelschen Castiglione oder die Rubenssche Transfiguration geblieben ist.



44. Engel mit der Märtyrerkrone für Sebastian vom Isenheimer Altar.

Grünewald sucht von vornherein die italienische „Gelenkfigur" sowie jede Ausdrucksbelebung durch rhythmische Kontrastbewegung und dynamische Differenzierung der Glieder und Körperaxen zu umgehen. Dafür sorgt in hervorragendem Maße der prachtvolle, rote Mantel, der gleichsam von vorn und hinten in prachtvoller Steilkurve die Gestalt umfängt und zu dem rechten, erhobenen Arm hinaufstrebt. Aber nicht allein dies, daß auf diese Weise all das, was dem italienischen Körpergefühl wertvoll gewesen wäre — die sämtlichen entscheidenden Gelenkpartien — in ihrer Lage und Funktion verunklärt

worden sind, macht den Fall so interessant. Wichtiger ist es, daß nun der Mantel die eigentliche Ausdrucksgebärde der Arme und gefalteten Hände in analoger vergrößerter Gestalt wiederholt und dadurch das Motiv — dem in der Bildrechnung der gesamten Altaraußenseite die Aufgabe zufällt, den weisenden Arm des Täufers im Kreuzigungsbilde nachdrücklich zu stützen und dem Umsinken der Mutter Nachdruck zu verleihen — nicht nur körperlich, sondern vor allem geistig bedeutend und beherrschend macht. Der Mantel ist auch nicht bloß zufällig das koloristisch Auffälligste im Bilde. Sein inbrünstiges Rot, dem des Täufers verwandt, hat tieferen Sinn. Für Grünewald ist die Farbe immer da am bedeutendsten, wo er Geistiges zu sagen hat. Hier unterstützt sie das, was die Umrisse metaphorisch sagen; die Gebetsstimmung der Armgeste erklingt gesteigert in dem umfassenden Mantel.

Von dem Antlitz, dem Selbstporträt Grünewalds (Abb. 81), wird noch (S. 160ff.) zu reden sein. Eine schöne Studie zu den Armen befindet sich — weil zerschnitten — in Dresden und Göttingen (Abb. 94, 95).

St. Antonius ist allgemeiner gehalten. Versonnen, aber als Persönlichkeit nicht recht eindrucksvoll. Die Seele, die drüben auch aus dem Seherblick des Sebastian spricht, wird hier trotz aller malerischen Finessen nicht recht frei. Von Herzen wohl wird dem Maler erst, wo er ein Teufelchen mit Lärm und Gestank durch die Butzenscheiben fahren lassen kann. Da gibt es Farben- und Formbrechungen zu beobachten, wie man sie bis dahin höchstens einmal in den glücklichsten Stunden der altniederländischen Malerei zu sehen bekommen hatte (Abb. 46).

VI. Die Menschwerdung Christi und die Legenden von unsrer lieben Frau.

Die Nacht von Golgatha versinkt, wenn das erste Flügelpaar des Altars die Prächte der jubelerfüllten Weihenacht, die dämmrige Idylle der Verkündigung, das Mysterium des Engelskonzerts und die Majestät der Transfiguration des Auferstandenen entfaltet (Abb. 10). Wie die wechselnden Vorgänge innig miteinander verbunden sind, so hängt auch der Schauplatz fortlaufend zusammen. Aus dem Dämmer der Betkapelle, in dem der Geist des Herrn in Gestalt einer Taube die Verkündete überschattet, öffnet sich rechts, von regenbogenschillerndem Duft erfüllt, buntprunkend, die spätgotische Tempelhalle, in welcher der Engel kindliche Königin, selbst ein Gebilde aus farbigen Lichtern, vom Gesang und Instrumentenspiel ihrer Untertanen umjubelt, kniend die Gnade ihrer Schwangerschaft preist. Einige Stufen führen hinab in den beschlossenen Garten, wo am Rande des murmelnden Lebensquells unter dem prangenden Geblüte des roten Rosenstocks, Maria, diesmal lächelnde Mutter, sitzt und ihren göttlichen, aber in aller Niedrigkeit geborenen Sohn, voll Freude an seinem kindlichen Getreibe, auf den Händen



45. Unterer Teil des Sebastian vom Isenheimer Altar.

trägt. Schwindelnd hoch hinauf in die blaue Märchennacht erheben sich die Bergriesen. Höher noch als diese, Licht vom reinsten Licht, tront Gottvater. Flammige Strahlen weben seinen Mantel. Engel werden daraus. Sie ordnen sich zu feierlicher Prozession, dem Höchsten wie die Schar der Morgensterne zu huldigen, indessen andere mit dem duftigen Gewölk niederschweben ins Tal, den Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft zu bringen. Dunkler und blauer wird die Nacht, in der die Erde ihre Gestalt verhüllt. Das Felsengrab birst. Und im Mantel der Morgenröte, die priesterlichen Arme und wunden Hände weit in des Hauptes Glorie ausbreitend, kehrt der Geist zum Geist zurück. Wie gefällte Eichen liegen die Wächter (Abb. 47—64).

Wie der Schauplatz weiterführt, so schafft auch die Lichtabstufung ein Einheitsbild aus Flügeln und Mitteltafel. Der klare Dämmer der Verkündigungskapelle verdichtet sich zu dem mystischen Dunst des Tempels, aus dem die Engelsvision gleich einem Geschmeide feuriger Edelsteine geheimnisvoll herausfunkelt. Dann lichtet sich die Szene auf. Aber von der Tageshelligkeit des beschlossenen Gartens zur blauen Mondnacht darüber und dahinter ist ein ähnlicher Übergang wie von Kapelle zum Tempel, und die Verdichtung der Nacht geht dann zum Äußersten in der Auferstehung. Die rhythmische Zäsur steht diesmal in der Mitte. Ein andres Metrum herrscht als an der ersten Bilderreihe. Die Wandlungen wechseln im Aufbau wie die Sätze einer Symphonie.

Die Auferstehung des Herrn (Abb. 48—51) wird an keiner Stelle der kanonischen Schriften geschildert. Ihre Auffassungs- und Darstellungsweise ist deshalb, selbst innerhalb der ikonographischen Vorschriften, immer ein guter Gradmesser für die gestaltende Phantasie. Wahrhaft anschauliches Erlebnis ist in den Tagen der Renaissance nur in den seltensten Fällen daraus geworden. Meist tritt das Thema mit zwei anderen Vorgängen verknüpft auf. Mit der Verklärung auf dem Berge Tabor oder mit der Himmelfahrt. Beides spielt auch bei Grünewald hinein. Ja, wären Grab und Wächter nicht da, so würde wohl überhaupt eher von der Verklärung als von Himmelfahrt oder Auferstehung gesprochen werden. Der Anlaß dazu liegt z. T. in dem, in der ganzen Folge der Isenheimer Gemälde verkörperten, dogmatischen Grundgedanken: die Vergeistigung des Fleisches ist ja der eigentliche Sinn der Transfiguration. Es sind Züge im Bilde, die aus der Erzählung von der Verklärung genommen sein können: „sein Angesicht leuchtete als wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß als wie ein Licht“ (10), und an den Beschauer wendet sich das Bild offensichtlich entsprechend dem Wort, das Petrus, als Augenzeuge der Verklärung, an die Christenheit richtete: „Und ihr tut wohl, daß ihr darauf achtet, als auf ein Licht, das da scheinet in einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche, und der Morgenstern aufgehe in eurem Herzen“. Jesus ist nun zwar selbst, nach den Worten der Apokalypse, der „Morgenstern“; aber der alte theologische Brauch, auf Grund bloßer Wortgleichklänge zwischen altem und neuem Testament, geheimnisvolle Beziehungen herzustellen, scheint nicht nur zu solcher geistigen, sondern zu geradezu sinnenfaßlicher Verbindung zwischen dem Hauptbilde und dem Flügel mit



46. St. Antonius und der Teufel vom Isenheimer Altar.



47. Marien Erwartung, Engelskonzert und Maria im Rosenhag vom Isenheimer Altar. (Mittelfeld bei geöffneten Flügeln im Originalrahmen.) Colmar, Museum Unterlinden.



47. Marien Erwartung, Engelskonzert und Maria im Rosenhag vom Isenheimer Altar. (Mittelfeld bei geöffneten Flügeln im Originalrahmen.) Colmar, Museum Unterlinden.

der Auferstehung Anregungen gegeben zu haben. So tront in dem Marienbilde (vgl. Abb. 62) Gottvater über den Bergen wie ein großes Gestirn, und die Engel umjubeln ihn wie kleine Sterne. Hier dürfte in erster Linie eine Stelle aus der Auferstehungslegende mitgesprochen haben, ein Zitat aus Augustinus: „Da unser Herr auffuhr, ward aller Himmel bewegt, die Sterne verwunderten sich, die himmlischen Heerscharen schlugen in die Hände, Posaunen schallten, und die fröhlichen Chöre der Engel sangen süße Melodien" (11). Aber der Zusammenhang zwischen der Auferstehung und dem Geburtsbilde scheint gleichzeitig noch eine andere Ideenverknüpfung mit dem Worte „Morgenstern" (Lucifer) andeuten zu sollen: Im Buche Hiob spricht Gott zur Menschheit aus dem Wetter: „Da mich die Morgensterne lobeten und jauchzten alle Kinder Gottes, da es (das Meer) herausbrach wie aus dem Mutterleibe (— hier beginnt bereits die Bezugnahme auf die Geburt Christi und das ‚in Windeln gewickelte Kind —) da ich's mit Wolken bekleidete und in Dunkel einwickelte wie in Windeln . . ." (Hiob XXXVIII, 7—9). Ähnliche der damaligen theologisch-spekulativen Philosophie geläufige, beliebte Relationen ließen sich beliebig vermehren. Sie geben zwar alle einen gewissen Aufschluß über die esoterischen Gedankenbeziehungen, helfen aber letzten Endes doch nicht das Kunsthafte und kunsthistorisch Bedeutsame des Werkes zu beleuchten. Gleichgültig sind sie nicht. Denn auch das Formproblem selbst hat seine geistige neben seiner mehr artistischen Seite. Strenger als sonst muß man deshalb zwischen beiden zu scheiden wissen, wenn man zur völligen Würdigung des Wunderwerkes gelangen will.

Es ist schon auf die Eigentümlichkeit des Grünewaldischen Mystizismus im Gegensatz zu dem des eigentlichen Mittelalters hingewiesen worden. Das Geistig-Überwirkliche soll aus der leiblichsten und allerwahrhaftigsten Wirklichkeit erzeugtes Erlebnis eines Jeden werden können. Darin ist Grünewald mit dem Realismus seiner Zeitgenossen völlig eines Sinnes, und hier spricht sich nun dieser Zug wiederum besonders aus. Eine durch und durch realistisch gesonnene Zeit vom Wunder in sinnlicher Faßbarkeit zu überzeugen, war nur dann möglich, wenn der Künstler von der körperlichen Darstellung den Zwang zu geistiger Assoziation ausgehen ließ. Der Beschauer des Erlösten mußte genötigt werden, den dargestellten Körperzustand am eignen Leibe nachzufühlen und die mit diesem unwillkürlich sich assoziierenden Gemütszustände auf diesem Wege aus der Darstellung heraus zu lesen. Dürer hat, ungefähr zur selben Zeit wie Grünewald, das gleiche Thema behandelt. (Gr. Holzschnitt Pass. B. 15.) Er gibt weit weniger das Wunder, als vielmehr dessen sakrale Idee in schönrhythmischer „Erhabenheit" nach italienischem Muster. In sehr gefeilter Form und gewählten Worten „berichtet" er. Aber er nutzt den wesentlichen Vorteil, den der Maler nun einmal vor dem Berichterstatter voraushat — anschauliches Erlebnis werden zu lassen, was dort nur Referat bleibt — nicht aus. Der Zwang einer welschen Schulgebärde ist stärker als die seelisch-körperliche Fähigkeit, aus eigenstem Erleben Neues zu schaffen. Man sieht den Heros



48. Auferstehung. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

auf Wolken gen Himmel schreiten, aber nicht „in der Fülle seiner eignen Kraft". Von wahrhaftigem „Erlöstsein" des Leibes spricht nichts; denn dieser wird ja in allen Gliedern gehemmt von dem engumschließenden Mantel. Der Aufstieg ist wohl da. Ornamental etwa, in dem, aus dumpfer, massiger Unruhe von jäh verkürzten Menschenleibern sich nach oben ausbreitenden, klaren, reinen Dreieck des Gewölks und der Figur. Das Sakrale in monumentaler Erhabenheit ist ebenso vorhanden. Aber es durchdringt nicht, wie bei Grünewald, die konkrete Wirklichkeit in allen Poren. Es kommt nicht zu jenem Glaubenmüssen, bei dem kein Zweifeln möglich ist. Denn Dürer schreitet nicht weiter zu einer so sinnlich gegenwärtigen Darstellung, daß der Betrachter gezwungen ist, mit eignem Leib und eigner Seele das, was das Auge sieht, nachzuerleben. Bei Grünewald besteht dieser Zwang zum Erlebnis. Man glaubt, wie man den schönen Worten der Legendenüberlieferung glaubt: „wohin des Hauptes Glorie vorangeht, da folgt die Hoffnung der Glieder nach". Denn dieser in jeder Muskel entspannte, sowohl in jedem Gelenk von dem Leilaken, wie in seiner vergeistigt-entmaterialisierten Feingliedrigkeit von der irdischen Hülle erlöste Auferstandene — man vergleiche nur die schlanken Hände oder die hohe Stirn mit den massiven Körperformen des Gekreuzigten! — fährt nun wirklich aus eigner, geistiger Kraft auf. Ist der befreite und entbundene Gott. So, daß wir die, sich vor unsern Augen in die Glorie auflösenden Konturen des Hauptes wahrhaft wie eine geistige „Verbrennung" empfinden. Auch darin folgt Grünewald der Legende, daß er einen andern Menschentypus für den Auferstandenen als für den Crucifixus wählt: „Häßlich im Tod, herrlich, da er auferstund. Dunkel in seiner Schmach, strahlend im Himmelreich." Seit einiger Zeit ist es fast zu einer Gewohnheit geworden, Grünewalds Auferstandenen dem Buchschmuckbildnis des Evangelisten Matthäus aus dem berühmten Bamberger Evangeliar Kaiser Ottos II. vergleichend an die Seite zu stellen. Die Gebärde nicht minder als die Stimmungsintensität, die Ausdrucksart, ja, z. T. sogar der koloristische Gesamtausdruck beider ist verwandt. Ein solcher Vergleich — der doch nicht viel mehr bezeugen darf, als daß es eben zu allen Zeiten in deutscher Kunstübung ein im innersten Mark stets sich gleichbleibendes und darin eben von allem Nichtdeutschen unterschiedenes Gestaltungswollen gegeben hat, (was sich ohne viel Mühe an ähnlichen Beispielen bis in unsere Tage hinein belegen läßt) — erweckt leicht die falsche Meinung, daß Renaissancemenschen wie Grünewald, etwa so wie heutige Maler, weil sie für italienische Werke ihrer Zeit oder für landeseigene der nächsten Vergangenheit Interesse zeigten, auch ein solches für die Werke der älteren mittelalterlichen Malerei an den Tag gelegt oder sich gar von ihnen im einzelnen hätten inspirieren lassen. Das darf nicht angenommen werden. Dafür war die Zeit zu produktiv und zu unbefangen. Ottonische Miniaturen können nur, so wie die byzantinischen Mosaiken den Italienern, den Deutschen als Unkunst und als kindliches Stammeln erschienen sein. Auch liegen für Grünewald, wenn man Anregungen aufzeigen will,



49. Der Auferstandene vom Isenheimer Altar.



50. Evangelist Matthäus, aus dem Evangeliar Kaiser Ottos II. München, Hofbibliothek. (Zu Abb. 49.)

Werke der Glasmalerei des XV. Jahrhunderts — wie etwa das berühmte Markterlbacher Transfigurationsfenster — näher. Wenn ich hier nun trotzdem die geistesverwandte Bamberger Miniatur abbilde (Abb. 50), so möchte ich, daß gerade aus dem Gegensatz zu Grünewalds Bild dessen besonderer Formenausdruck faßlicher würde. Denn trotz der gleichen mystisch-visionären Haltung hier wie dort, trotz der Kraftsuggestion, die in dem Buchbilde Sphären und Teilsphären, in dem Altargemälde die irisierende Gloriole wie eine Emanation der leiblichen Erscheinung vor unsern Augen aufflammen, wachsen und sich wandeln läßt — ist der Grundcharakter der Stimmung dennoch jedesmal grundverschieden. Von den vier Bamberger Evangelisten ist der Matthäus



51. Wächter am Grabe vom Isenheimer Altar.

bei weitem die leidenschaftlichste und menschlichste Persönlichkeit. So von Energie geladen, daß die Gewandzipfel wie Blitze aus dem Zentrum nach den Rändern zucken, ist auch die Körperhaltung. Er allein, an dem jeder Muskel und jedes Gelenk sich zu schneidigen Geraden strafft und zu spitzgeometrischen Winkeln spannt, bleibt deshalb auch nicht, wie die andern drei, unten am Boden, sondern hat sich wie aus eigner Kraft in die Lüfte zu weiter Fernschau emporgezwungen. Er allein aber ist auch der, dem durch die enge sphärische Rahmung der schwerste, den physischen Kraftaufwand aufs äußerste intensivierende Widerstand entgegengestellt wird. Die hocherhobenen Hände, der steil gereckte Arm, das Aufspringenwollen — überall prallt es an hemmende Schranken, überall kommt es zu scharfen Überschneidungen, überall spricht die Form von einem Ringen gegen die irdischen Grenzen, über die der Geist des Propheten hinaus will und nicht kann. So spricht die ganze Erscheinung als Form von allem anderen eher, als von Befreiung oder Erlösung. Es ist lehrreich, sich darüber klar zu werden, worauf es beruht, daß Grünewald mit einer zwar äußerlich verwandten Gebärde, aber einer vollkommen anderen Herleitung derselben einen direkt entgegengesetzten psychischen Zustand innerhalb der Möglichkeiten eines gleichen Ausdruckswillens erreicht. Daß die in der Miniatur gezeigten Widerstände und Überschneidungen,

ebenso wie die Symptome körperlicher Kraftanspannung fehlen, daß also die volle Suggestion einer hemmungslosen Willensfreiheit erweckt wird, das ist vielleicht das wesentlichste Moment dabei. Indem Grünewald in allem und jedem die Fühlung mit dem Natürlichen bewahrte, wurde es ihm möglich, in allem übrigen zum Übernatürlichen fortzuschreiten und dergestalt das Unbeschreibliche erlebbares Ereignis werden zu lassen.

Das artistische Problem war durch die besondere Art des Erlebnisses bestimmt, dem es zur eindringlichen Wirkung verhelfen sollte. Die äußerste Momentaneität des Wunders mußte — wenn anders es ein Monumentalwerk und kein Genrebild werden sollte — frei sein von allem Zufälligen. Es war eine Aufgabe, wie sie nur der Größte sich stellen konnte: Bewegung ohne bloße transitorische Momente; Momentanstes und dennoch Gesetzlichstes, pulsierendster Rhythmus und dennoch monumentale Ruhe. Es gehörte ein Grünewald dazu, um solchen Postulaten das Paradoxe zu benehmen. Mehr als sonst je ist er deshalb in diesem Gemälde darauf ausgegangen, seiner Form etwas innerlich Notwendiges zu geben. Ausgehend von dem Glorienkreis und der Stellung Christi innerhalb desselben, fügt sich jede Form und Linie, ebenso wie das Licht und die mit ihm wechselnde Farbe einem reichen System von unter sich ähnlichen, gleichseitigen, bzw. gleichschenkligen Dreiecken ein, deren geheime ordnende Kraft man spürt, lange bevor das waltende Prinzip erkannt wird. Das war mittelalterliche Überlieferung der Bauhütten. Die Zahl ist das Mittel, mit dem das ganze Mittelalter wie mit einer für Eingeweihte bestimmten Sprache umging. Genauere Untersuchungen für Grünewald fehlen leider noch. Wenn aber auch der letzte mystische Sinn seiner Triangulationsgeheimnisse uns wohl für immer verloren bleiben wird, so haben wir hier doch das aesthetische Ergebnis. Und das ist eben, was wir die Notwendigkeit nennen: Kein Gewandzipfel ist zufällig in seiner Lage. Diese Ordnung gibt dem Ganzen trotz der Augenblicklichkeit der Vision den Charakter des Ewigen, den jeder instinktiv fühlt, auch ohne sich der Konstruktion bewußt zu werden. Als Raffael ein paar Jahre später seine Verklärung Christi (Vatikan) malte, brachte er in der Hauptfigur nicht nur dieselbe Gebärde im Einzelnen und Ganzen, sondern gab auch in der Gewandeinteilung, die ebenfalls nach einem unschwer erkennbaren, verwandten Triangulationssystem gebildet ist, merkwürdige Analogien zu Grünewald. Und doch — welch eine Welt liegt zwischen beiden Auffassungen!

Innerhalb dieser gesetzlichen Gebundenheit, zu der noch die Symmetrie als wichtiges Ingrediens der feierlichen Wirkung hinzutritt, gibt Grünewald jedoch das Erlebnis mit der ganzen suggestiven Kraft eines Naturereignisses. Sein Vorstellungsvermögen ist zu solcher Präzision geschärft, daß er selbst da, wo jedes Modell begreiflicherweise versagt, nachtwandlerisch sicher die Formen festzuhalten weiß. Für den Bewegungseindruck sind ein paar Momente entscheidend. Zunächst die Farbe; sie vor allem ist es, die das Werk aus jeder Vergleichbarkeit, selbst mit den kühnsten Koloristen des



52. Marien-Verkündigung. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.

XVI. Jahrhunderts, heraus hebt. Ist auch diese Kühnheit die Folge einer an den Beleuchtungseffekten der farbigen Glasfenster geschulten Farbenvorstellung? Man möchte es in der Tat glauben. Es ist unerhört, wie das dem Auferstehenden einer Dampfwolke gleich nachströmende Bahrtuch seine Farbe vor unseren Augen verändert. Aus dem Blauweiß unten über das Violett und Rot der Mitte zu dem in der Glorie verfließenden Gelb macht das Auge die Wandlung mit, ebenso wie es die wirbelnden Farbkreise der Gloriole als eine aus fortgesetzter Emanation erfolgende Verbrennung des jeder festen Form sich entäußernden Hauptes erlebt. Das gleiche Gefühl erwecken die Sterne am Himmel; sie „flackern" in des Wortes eigentlichstem Sinne. Für die Wirkung war es unerläßlich, daß alles aus einem Guſſe ist; nicht nebeneinander gereiht, sondern ununterbrochen ineinanderfließend verschmelzen die Teile zum räumlichen Ganzen. Die aufrauschende, nach hinten gekrümmte und mit schneidigem Schwung wieder in die Bildebene auftauchende Kurve des Bahrtuches und Christi — ein Schwimmer gleichsam, dem die perlende Bahn des durchschnittenen Wassers folgt — erhält so erst ihre Leichtigkeit. Unmöglich, sie je ohne die erdenschwere, raumverdrängende Massigkeit der Wächter und des Sarkophages, woraus sie sich loslöst, zu sehen! (Abb. 51.) Lasten und Schweben hängen zusammen; der Bewegungsreiz vollendet sich erst in der Entwicklung des einen aus dem andern.

Auch die Verklärung hat Grünewald — für die Frankfurter Dominikanerkirche, dieselbe, die bereits seine Flügelbilder zum Helleraltar barg — gemalt. Aber wir wissen von dem Gemälde nicht viel mehr, als daß es eine seiner außerordentlichsten Arbeiten gewesen ist. Denn Sandrart, der es gesehen und einigermaßen beschrieben hat, wird nicht müde, mit schmückenden Adjektiven und Superlativen die Schönheit dieses „absonderlich preiswürdigen" Gemäldes hervorzuheben. „Von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es Selzamkeithalber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich und eine Mutter aller Gratien." Wir haben allen Grund, dies Lob nicht für übertrieben zu halten, denn es war in „Wasserfarben" gemalt, und wir wissen, daß z. B. Dürer dieses Verfahren (auf sehr feiner Leinwand) nur da anzuwenden pflegte, wo es all seine Kunst zu zeigen galt. Sein Selbstbild, das er Raffael übersandte, war in dieser Technik ausgeführt.

Was uns heute von dem Werk geblieben ist, sind nur zwei wunderbar angelegte, unendlich form- und phantasiereich ausgeführte Studienblätter. Sie geben uns eine schwache Ahnung von dem, was Grünewald hier, in der Zeit der ersten Frankfurter Jahre, geplant und bald darauf ausgeführt hat. (Abb. 101, 102.)

Die zwei Zeichnungen (im Dresdner Kupferstich-Kabinett) zeigen zwei von den Augenzeugen des Wunders am Berge Tabor. Petrus — kenntlich an Tonsur und kurzrundem Vollbart — am Boden, fast im Profil. Er ist aus der knienden Stellung urplötzlich vornüber „auf sein Antlitz fallend" dargestellt; die rechte Hand greift den Boden, die linke schlägt im Sturze aus, wie die Pranke eines verwundeten



53. Maria der Verkündigung vom Isenheimer Altar.

Löwen. Der andere, Jakobus, ist in ähnlich momentaner Aktion gegeben, die nur mit noch größerer Vehemenz zur Wirkung kommt, weil sich alles an ihm in stärkster Verkürzung zeigt. „Von Furcht ganz verzuckt" hat Sandrart beide genannt.
Aus dessen Beschreibung ist es möglich, sich einen ungefähren Begriff von der ursprünglichen Komposition im großen ganzen zu machen. Petrus befand sich ganz links am Rande, aber etwas zurück im Raum, während Jakobus, der etwa die Mitte — etwas nach links zu Petrus hin — einnahm, hart am vorderen Rande kniete. Seine Verkürzung leitete jäh in den Raum hinein, und gleich im Anschluß an sie muß dann die „verwunderlich schöne Wolke" aufgerauscht sein, die sich „zuvorderst" befand. Das auf diese Weise gewonnene Rekonstruktionsresultat bestätigt nun die Vermutung, daß auch in diesen beiden Figuren italienische Erinnerungen nachklingen. Es gibt in Florenz eine Anbetung der Könige, die der, unter Savonarolas Einfluß zum Mystiker und Asketen gewordene Sandro Botticelli, wahrscheinlich kurz bevor Grünewald nach Florenz kam, als Grisaille gemalt hat (Abb. 7; durch Übermalung entstellt), — ein Werk, das durch den Gefühlsüberschwang und die inbrünstige Leidenschaft der Auffassung von allen Bildern, die es damals in Florenz gab, der Gesinnung Grünewalds am meisten entsprochen haben müßte. Von ihm dürfte zum mindesten die erste Anregung zu dem Jakobus stammen; doch auch der Petrus mag — die räumliche Anordnung spricht dafür — aus unwillkürlicher Erinnerung an das italienische Bild, mit dem dort das Füßchen des Knaben küssenden König zusammenhängen. (12) Mehr als eine Erinnerung liegt gewiß nicht vor, und die Veränderungen, die Grünewald unbewußt im Wiedersichvorstellen mit den Gestalten Botticellis vornahm, sind das beste Zeugnis für die Unabhängigkeit Grünewaldischen Denkens. Besonders aufschlußreich hierfür ist die Rückenfigur. (Abb. 7, 102.) Bei Botticelli; die Verkürzung: unentschlossen; der Zusammenhang der Teile: Stückwerk. Grünewald findet gleich das „Schlagende". Daß linker Fuß und linke Hand steil übereinander in eine Vertikale genommen sind, sichert die einheitlich-kräftige, räumliche Kontinuität der Erscheinung und verschafft zugleich die beim Italiener mangelnde Klarheit über den Verbleib des rechten Arms.
Für Sandrart war an dem Bilde das „Verwunderlichste" die Wolke. Auf dem Petrusblatte ist das Immaterielle ihrer Bildung zu ahnen. Analog dem Wolkenschauspiel im Geburtsbilde muß man sie sich wohl denken (Abb. 62). Doch dürfte das Lichtschauspiel ganz anderer Art als dasjenige des Auferstehungsbildes gewesen sein. Es war gewiß „des Lichtes Fülle", nicht „das Licht an einem dunkeln Ort" beabsichtigt. Trotz einer gewissen Härte der zeichnerischen Faktur, — die Verklärung ist wahrscheinlich ein Frühwerk aus dem Jahre 1505 — sprechen doch in den farblosen Entwürfen die Reflexlichter schon mit ungewöhnlicher Brillanz; und dabei sind sogar die tieferen Schatten, fast alle bis auf ein Minimum vom Licht aufgezehrt, in feine Halbschatten verwandelt!



54. Verkündigungsengel und Bücherstilleben vom Isenheimer Altar.

Marienlegenden vom Isenheimer Altar. In erklärtem Gegensatz zu den gleichzeitigen Vlamen und Holländern haben die Maler der altdeutschen Schule mehr aus der Phantasie als treu nach der Natur gemalt. Jener hohe Grad von technischer Vollendung und von unmittelbarer naturalistischer Treue, der die Leistungen der Niederländer namentlich im XV. Jahrhundert auszeichnet, ist ihnen deshalb, die, ihrem bis zum Grüblerischen versonnenen Wesen gemäß, lieber ihre Linienspiele frei improvisierten, auch da, wo es sich um Naturwiedergabe handeln sollte, versagt geblieben. Verhängnisvoll wurde das sonderlich zu Anfang des XV. Jahrhunderts, als eine Welle des niederländischen Naturalismus sich unbesiegbar über Deutschland ergoß und man deshalb zwar allenthalben begann, zahllose kleine Bruchstücke aus der Wirklichkeit in das alte Schema zu verweben, ohne dennoch je, wie es den Niederländern spielend gelang, einmal ein Ganzes natürlich erleben und darstellen zu können. Gerade die Begründer des neuen hohen Stiles vom Ende des Jahrhunderts hatten da zu jäten und zu reinigen, ehe sie selbst fruchtbar zu werden und den klassischen Stil des Naturalismus zu finden vermochten. Es ist nur eine Folge des Zwiespalts zwischen dem Aus-dem-Kopf-malen-wollen und dem Nach-der-Natur-arbeiten-müssen gewesen, daß das Treuverhältnis zur Natur — vor allem, was die Bildauffassung, die Interpretation von Geschichten betrifft — für eine Weile ganz aufgegeben wurde. Man ergrübelte den „Stil". Nur Grünewald war imstande, sich die Kraft zu ihm, Antäus gleich, immer wieder aus dem reinen, bodenständigen Erleben der heimatlichen Welt zu gewinnen. Seine, aus solcher Naturliebe genährte, „innere Schau" ist deshalb so grundverschieden von dem Abstrakten, was seine Zeitgenossen darunter verstanden.

Die Legende von der Verkündigung des Herrn ist in ihrem Bericht sachlich, alltäglich fast. Und meidet doch das Alltägliche; wenigstens, was die Grundtatsachen, den Kern, betrifft. Ähnlich dem deutschen Kindermärchen. Wie ein solches hauptsächlich deshalb zugleich als phantastisch und als wahr empfunden wird, weil alles Phantastische im Boden des Täglichen wurzelt, genau so verhält es sich mit der Kunst Grünewalds, den wir von der Seite des sinnlich-übersinnlichen Mystikers ja bereits kennen. Man sollte meinen, der schlichte Legendenbericht hätte nur auf eine Weise dargestellt werden können. Maria war 14 Jahre, als sie die Stätte ihrer Kindheit, den Tempel, verließ und sich zu ihren Eltern begab. Dort in ihrem Hause empfing sie den Boten des Herrn, der ihr die Kraft des Höchsten verkündete. Trotzdem aber gibt es in der altdeutschen Malerei kaum einmal eine wirklich kindliche Maria; man findet höchstens die überfeinerte, zeitlose Gestalt wie bei Schongauer. Zumeist ist sie die imposante Hausfrau, bei Dürer wohl auch, wie in Italien, die tragische Königin. Außer in den Niederlanden, gehört aber auch das in der Legende erwähnte Elternhaus als Szenerie mehr zu den Seltenheiten. Dürer gibt entweder die gewaltige Halle mit Landschaftshintergrund oder eine zeltartige Szenendekoration. Dann aber — ich denke an die kleine Holzschnittpassion — blitzen und zucken bereits die Lichtstrahlen, als habe sich der Himmel selbst aufgetan.



55. Kapellengewölbe des Verkündigungsbildes vom Isenheimer Altar.

Grünewald hat wirklich ein Kind gemalt; ein Mädchen in erster Jugendblüte, und zwar, ganz im Gegensatz zu dem, was man damals am Oberrhein im gleichen Falle zu sehen gewohnt war, eine urgesunde, rundwangige Elsässerin mit elastisch umrissenen Formen (Abb. 53). Die Hände von der bekannten Beweglichkeit, vielleicht noch feinrassiger als gewöhnlich; sehr lange Mittelglieder an den Fingern. Es sind Correggiohände; aber deutsche, ohne die Affektiertheit des Parmesen. Der Engel erscheint riesenhaft neben ihr und wird, trotz seiner anmutigen Züge, durch dies Verhältnis zu dem niedrigen Raum zur erschreckenden Erscheinung. Ja, sie erhält sogar, infolge des wirbeligen Auftretens und der in den Gewandformen sich bedrohlich vergrößernden Gebärde des Grußes, etwas unmittelbar Beängstigendes, so daß man das echt magdliche Zurückschrecken der Jungfrau nur allzu gut versteht (Abb. 52, 54).
Solch ein gegenwärtig schlichtes und doch ungemein phantastisches Ding ist auch die völlig „moderne", von sondergotischem Raumgefühl eingegebene, klein ausgemessene Hauskapelle. Grünewald dürfte in diesem merkwürdigen Doppelraum mit seinen rätselhaften Ein- und Aussprüngen, seinen phantastischen Schlupfwinkeln und seiner irrationalen Grundplangestaltung wohl einmal einen eignen Architekturgedanken ausgesprochen haben, wodurch er sich — man vergleiche daneben die seltsam überwältigende Säulenhallenerfindung Dürers (in der Darstellung im Tempel des Marienlebens) und so manche

Bauidee Rembrandts — an die Seite von jenen Architekturmalern stellt, die eigentlich allein ahnen lassen, was aus einem Deutschland hätte hervorgehen können, wenn es über die gleichen Realisationsmöglichkeiten seiner Bauten wie das reiche Italien damals verfügt hätte. Als farbige Bilderscheinung kann diese Räumlichkeit freilich nicht das Produkt Grünewaldischer Imagination sein. Das ist alles studiert und aufs sorgsamste beobachtet an einem ähnlich so vorhandenen Lichtraum. Es ist ein bis ins Letzte echtes Raumporträt. Und ist deshalb als solches auch das erste deutsche, unter Verzicht auf alle zeichnerischen Hilfen, nur mit malerischen Mitteln geschaffene Innenraumbild unserer altnationalen Malerei geworden. Mit formalem Detail, womit die Italiener so gerne prunken, will dieser Raum nicht wirken. Er ist genau so schlicht wie die Auffassung des Legendenberichts. Durfte ja auch, da die Verkündigung nur Auftakt der ganzen Bilderreihe sein sollte, im Hinblick auf die noch zu bringenden Crescendi in keinem Falle sich laut bemerkbar machen. Die malerische Ökonomie, deren Grünewald, wie keiner seiner Zeitgenossen, Herr und Meister war, ist vielleicht das Allererstaunlichste an dem Bilde. Nur darf man dabei nicht an die „Ökonomie" des Tagelöhners denken, der sein Weniges zusammenhalten muß, um wenigstens unter Bessergestellten eine leidliche Figur machen zu können. Die Sparsamkeit der Mittel bei Grünewald ist das, was seinen Werken den Adel leiht. Die Sparsamkeit des Reichen, der seinen adelig erworbenen Besitz nur zu edlem Zweck und in guter Form verwenden will. Ist meisterliches Sichbeschränken. Man muß beachten, wie durch die Überfülle des Gegenständlichen die trauliche Stille der Gesamterscheinung nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil durch die überzeugende Klarheit der miteinander befriedeten, sich unterfangenden und steigernden Dinge im Raum erst eigentlich erzeugt wird. Das kommt daher, daß sowohl nach der Breite wie nach der Tiefe zu alles ungemein fest und bestimmt ineinandergreift, daß durch die, zwischen baulichen Raumgrenzen und Figur, wie andrerseits zwischen den Figuren selbst entstehenden Intervalle und, durch ebenso klargeformte wie präzis eingefügte Stillleben, der Raum, statt in abstracto von vornherein da zu sein, in echt Grünewaldischer Art erst durch das Zueinander der Formen geschaffen wird, daß er wiederum also nur die Anschauungsform der Dinge an sich und ihrer gegenseitigen Relationen ist. Knappste Präzision und vollkommene Harmonie bei aller Fülle gibt dem Bilde das Wohligwohnliche, die Ruhe, die unerläßlich ist.

Das Darstellungsproblem hat sich kompliziert. Deutlich erkennbar ist es aus zwei verschiedenen Modalitäten des Helldunkels im geschlossenen Innenraum herausgewachsen: Aus den Lichtproblemen, die er im Sebastian und im Antonius erprobt hatte. Aus diesen beiden hat er in dem Verkündigungsbilde gewissermaßen das Fazit gezogen. Bei dem Sebastian (Abb. 42) war die Figur in relativ offenem und hellem Raum unter dem Einfluß einer rückwärtigen Lichtfolie und einer (unsichtbaren) seitlichen Beleuchtungsquelle malerisch durchzubilden gewesen. Aber, so reich die Helligkeiten in Schatten- und Lichtabstufungen auch farbig behandelt sind, — wie weit in dieser mittleren Zeit das Farbige



56. Maria in Erwartung vom Isenheimer Altar.

bei beiden Einzelfiguren schon ausgebildet war, vermögen wir allerdings nicht mit Bestimmtheit zu sagen — sie blieben doch mehr auf die mit dem figuralen Thema zusammenhängenden Dinge, die koloristischen Modellierungen des Akts und die Transparenz des Mantelstoffs, beschränkt; beteiligten sich weit weniger auch an der farbigen Modellierung des atmosphärischen oder tektonischen Gesamtraumes. Bei Antonius (Abb. 41), wo eine andere Möglichkeit durch den weniger offenen und lichten Charakter der Umgebung, durch die einseitigere Betonung des Seitenlichts und die Ausschaltung der hellen Hintergrundsfolie in ähnlichem Sinne durchprobiert worden war, verhält es sich im Grunde nicht anders. Auch da ist die reliefierte Gestalt und ihre farbige Gewandung das eigentliche Versuchsobjekt des Malers für seine Lichterperimente, weniger auch der reliefierende Grund. Obwohl mit dem Bravourstück von differenzierten Farbenbrechungen an den Butzenscheiben und mit den Halblichtern am Pilasterkapitell ein sehr vernehmlicher Versuch, weiter in die Interieurprobleme einzudringen, gemacht ist (Abb. 46). In dem Verkündigungsbilde verschmilzt das nun beides zu der einen, ganz neuen Aufgabe: in erster Linie mit dem farbigen Licht den Raum selbst aufzubauen. Für die linke Hälfte tritt die im Antoniusbilde ausprobierte Möglichkeit, — Figur in konzentriertem Seitenlicht vor dunkler Folie — für die rechte die andere, beim Sebastian versuchte, — Figur in diffusem, reich gebrochenem und reflektiertem Licht vor hellstem Grunde — in Aktion. Aber beide vereinigt jetzt das prinzipiell Neue: Der allseitig festumschließende, aus den farbigen Oberflächen der Einzelobjekte klar herauswachsende Tiefraum selbst. Nun, wo die Seitenwände mitsprechen, wird es erst ganz möglich, sämtliche Konsequenzen aus der zwiefachen Lichtqualität — dem warmen, von vorn nach hinten flutenden, und dem diesem von hinten entgegenkommenden kühlen, — an den Wänden und Wölbungen — in den komplementären Helldunkelkontrasten (bläulichgraue Schatten und ockergelbe Lichter) zu zeigen (Abb. 55). Die dichtere, warme Atmosphäre, in der das Rot dominiert, vorn, und die dünnere, kühle, vom Grün beherrschte, hinten, erlebt man nun mit einemmal unmittelbar wie etwas körperlich Greifbares. Der Rahmen selbst, in dessen farbiger Profilierung sich die für den Raumaufbau bestimmenden Töne wie die Motive einer Ouvertüre ordnen, wird mit in die Rechnung einbezogen. Unmittelbar aus ihm heraus beginnt dann das tiefe und warme Rotbraun des Scheidbogens oben samt der rieselnden und wogenden Bewegung seines Rankenwerks und der, von unten her über dieses und die Prophetenfigur huschenden, züngelnden Reflexlichter. Langsam lichtet sich das Rampendunkel in die erste Zone mit den in ideeller Reliefffläche entwickelten Figuren von starker, aber, der Beleuchtung entsprechend, auch in der Qualität differenzierter Lokalfarbigkeit. Vorherrschendes Blau [-grün] bei Maria vor dem tiefen, prächtigen Rot des Vorhangs; vorherrschendes Goldgelb, Blond und Rot bei dem in Halbschatten und Halblicht vor dem hellen Grün des Hintergrundes schwimmenden Engel. Wie aber nun die graduelle Tiefeneroberung einzig mit der Farbe weitergeht, wie der brennrote Vorhang die Figuren nach vorn



57. Disputierende Propheten und krönende Engel vom Isenheimer Altar.

und, im Zusammenklang mit dem extrem gegensätzlichen grünen dahinter, den ganzen Raum in die Tiefe drängt, wie die ebenfalls vorn roten, hinten grünen Gewölberippen das wiederholen, und die sich aufs innigste durchflechtenden, farbigen Licht- und Schattenmodellierungen an dem Gewölbe und den Wänden die weit auseinander geschobenen Raumteile mit ebenso unzerreißbarer wie nachgiebiger, elastischer Fessel wieder zusammennehmen, wie auf diese Art eine rastlose Bewegung den atmosphärischen Raum bald zu zerstören bald wieder neu aufzubauen scheint, so daß schließlich die im weiß-grünen, strömenden Chorfensterlicht schwebende Taube, von dunstigem Geflimmer umwoben, tatsächlich wie in flüssigem Äther dahintreibt und Wellenkreise auf ihrer Bahn hinterläßt: — das ist nicht nur eine schlechtweg endgültige malerische Lösung des Interieurproblems bei farbigem Licht, soweit sie mit den Mitteln der alten Malerei überhaupt möglich war, es ist auch eine geradezu beispiellose Leistung innerhalb ihrer technischen Fähigkeiten. Wir werden in nächster Folge bereits bemerken können, wie diese Probleme bei Grünewald weitere und weitere Ausdehnung gewinnen und zunächst den Freilichtraum zu umfassen sich bemühen. (13)
Mit dem „Engelskonzert" schlägt der Meister im Bericht von der Menschwerdung eine neue Seite auf (Abb. 47). Maria als Königin der Engel kniet am Tor, das aus dem alten in den neuen Bund hinausführt, in Erwartung des Heils, das sie zu bringen berufen ist. „Denn von der Verkündigung empfing die Jungfrau einen festen Glauben. Und empfing zuletzt ein Vollbringen, daß sie den Sohn Gottes empfangen hatte." Auch, daß die Schar der Engel ihrer Herrin mit himmlischen Klängen zur Seite sind, ist legendarisch begründet. „Denn da der Engel der Verkündigung Gottes Knecht und Bote ist, so war es billig, daß die Diener von Marien Kind auch ihrem Dienst sich neigten." Grünewald greift mit vollen Händen hinein in jenes Märchenland mystischer Überlieferung, das in alten und neuen Hymnen weiter lebt, vor allem aber in dem unvergleichlich tiefsinnigen Buch echtesten mittelalterlichen Geistes, das den Namen „Menschlichen Heils Spiegel" trägt, erhalten ist. Nach dem hatten auch die Glasbildmaler ihre schönen Legendenfenster eingerichtet. Aus einem solchen aber — wahrscheinlicher wohl als aus dem Buche selbst — wird Grünewald sein Anschauungsmaterial geschöpft haben. Wenn auch das verzwickte dogmatisch-spekulative Programm, das dem Ganzen im besonderen zu Grunde liegt, dem Maler sicherlich von einem der gelehrten Ordensmänner vorgeschrieben worden ist. Nach kirchlicher Lehre gehört Maria dem alten Bund so gut wie dem neuen an. Erst die Geburt des Herrn macht sie zur Mittlerin zwischen beiden. Den alten Bund nun symbolisiert der „Tempel", an dem keine Prophetenfigur und kein Schmuckstück ohne sinnvolle Beziehung sein dürfte. Wir müssen uns freilich vor Deuteleien hüten, da wir, jener alten Begrifflichkeit ganz entfremdet, nur das phantastische Mysterienspiel und seine Schönheit genießen (Abb. 56—60). Es ist aber fast das Erstaunlichste am Ganzen, daß die inhaltlichen Momente in größter Vollzähligkeit aufgeführt sind, und trotzdem ein Kunstwerk von solcher sinnlichen Lebenskraft aller Formen vor



58. Engelskonzert vom Isenheimer Altar.



59. Engel, die Gambe spielend, vom Isenheimer Altar.

unserem geblendeten Auge steht, daß wir von Spekulation und Dogmatik zunächst auch nicht einen Hauch verspüren. Nur einiges sei erwähnt. Der „Vorhang“ des Tempels, als schmaler grüner Streifen, der genau in der Mitte die Bildfläche von oben bis unten teilt, bemerkbar, ist, nun das Mittlerwerk vollbracht ist, zurückgeschlagen. Auf der Treppe in reinem Kristall ein goldner Wein: das Symbol der unbefleckten Empfängnis. Der beschlossene Garten, der Brunnen des Lebens, die himmlische Rose (Abb. 64) — alles ist da. Aber nicht als Formel oder Sinnbild, sondern als Teil eines naturhaften Abbildes taufrischer Vogesenherrlichkeit. Grünewalds Naturliebe und seine unglaublich lebendige, poetische Anschauungsgabe — das sind die Mächte, die ihn vor dem Schiffbruch bewahrt haben, der im gleichen Falle wohl auch einen starken Gestalter hätte treffen können. Auf Grund dieser Qualitäten schließen sich die abstrakten Symbole hier, wie drüben im beschlossenen Garten, zu einem heiter-festlichen, noch nie so dagewesenen Landschaftsbilde zusammen, das dennoch durch seine Romantik eindringlich bezeugt, mehr zu sein als ein bloßes Landschaftsporträt. Wirkliches und Unwirkliches schließt sich mit jener dichterischen Sicherheit zu einem widerspruchslosen Ganzen zusammen, die den souverän über



60. Engel mit Bratsche und Cherubim vom Isenheimer Altar.

die Dinge der Welt gebietenden Gestalter verrät. Seine ungeheuer sensitive, ornamentale Linie lebt gleichsam den zitternden Rhythmus der Melodien des Engelskonzertes nach und gibt dem zappeligen Spiel der Hände von Mutter und Kind wie dem huschenden Lächeln der Jungfrau eine Lebendigkeit, die nicht der Natur bloß nachgeahmt, sondern aus unmittelbarer Konkurrenz mit ihr hervorgegangen ist (Abb. 47, 61—63).

Ganz wie auf den Malereien der sogenannten „Legendenfenster" des XV. Jahrhunderts, wechselt auch bei Grünewald der Größenmaßstab der Gestalten in ein und demselben Bilde anscheinend willkürlich. In Wahrheit aber ist dabei von Willkür ebensowenig die Rede, wie bei der sich vor unsern Augen irisgleich verändernden Farbe. Im Größenwechsel, glaube ich, hat das Stilgefühl des Meisters vor allem das Ausdrucksmittel gefunden, das er brauchte, um, ohne das symbolistische Programm umstoßen zu müssen, überhaupt ein durch sich selbst faßbares Kunstwerk schaffen zu können; den märchenhaften, ja auch über alles „Wirkliche" keck hinausgreifenden Legendenton nämlich. Zu ähnlicher, teilweise sogar gleicher Wirkung benutzt er das irisierende Kolorit. Letzteres vor allem sichert dem Ganzen die innere Einheitlichkeit der Erscheinung, weil es die Tafel mit jener in sich durchaus harmonischen Buntheit der starkfarbigen gotischen Glasfenster gleichsam überrieselt.

Durch die verschiedene Flächenbesetzung und die unterschiedliche Raumbewertung wurden Schwierigkeiten ausgelöst. Links war das Gehäuse, rechts die Gruppe von Mutter und Kind Hauptsache. Beide aber mußten sich in einander völlig entsprechende Bildhälften einpassen, und zwar gleich so, daß sie auch zusammen, als ein einziges Bild, aufgefaßt werden konnten. Das gab nun Mißverhältnisse, zwischen den Bedingungen des Flügelaltars, dem auf große Zusammenhänge und rhythmische Kontraste von Wandlung zu Wandlung bedachten Willen des Meisters und der natürlichen Kapitelfolge des legendarischen Stoffs. Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes, die aus mancherlei Reuezügen und Übermalungen heute noch mit ziemlicher Sicherheit am Originalgemälde abzulesen ist, belehrt uns denn auch, daß die glückliche Endlösung, die wir jetzt vor uns sehen, erst nach manchem Hin und Her der eignen künstlerischen Meinung vom Meister gefunden worden ist. Ein allmählicher, vermittelnder Übergang zwischen dem kleinen und dem großen Figurenformat war ausgeschlossen. An dem sprunghaften Wechsel war nichts zu ändern. Aber dem Bruch in der Mitte war vielleicht das Gewaltsame zu nehmen. Ursprünglich stießen die beiden Hälften da in großem Hiatus zusammen. Die Treppe führte breitspurig in den Garten hinab. Das störte, vor allem in Hinsicht auf die kleine — für solche Treppe viel zu kleine — Maria im Tempel. Sie mußte also unschädlich gemacht, zugleich aber auch der Hiatus überbrückt werden. Und so kam denn in letzter Stunde die große Wiege, welche die Treppe zum großen Teil und gerade in nächster Nähe der Engelskönigin dem Blick verbirgt, hinzu. Der Gedanke in seiner Einfachheit muß ungemein glücklich genannt werden. Denn, obgleich die Wiege wie das übrige Kindsstubeninventar symbolischen Sinn für die Erniedrigung des Herrn



61. Verkündigung an die Hirten vom Isenheimer Altar.

hat, ist sie doch als Gegenstand für den Beschauer zwischen dem Figürlichen, Landschaftlichen und Baulichen von keinem wesentlichen Interesse. Er sieht darüber weg und bemerkt deshalb auch nicht, wie sich sein Auge gerade an dem inhaltlich bedeutungslosen Gegenstand umstellt und nun ohne Störung von den kleinen zu den großen Figuren gleitet. Es trifft auf die Wiege, bevor es zu den verschieden großen Menschen kommt. Das ist entscheidend für den Erfolg. Zugleich aber ist durch die verkürzte, unaufdringliche Ansicht der die Treppe überschneidenden Wiege auch ein pausenloser Übergang zwischen beiden Bildhälften hergestellt. Und noch eins resultiert daraus. Maria im Garten erhält nun für jeden, der nur die Mitteltafel ins Auge faßt, den notwendigen optischen Hauptakzent. Sie wird, zusammen mit dem Kinde, zur Dominante, neben der alles andere wie eine bloße Begleitung versinkt.

Unser sprachliches Vermögen ist nicht fähig, dem Wunderschauspiel der Farbe irgendwie nachzukommen. Ein derartig vielstimmiger Zusammenklang, wie er hier aufgeboten ist, — malerisch völlig analog der plastischen Polyphonie spätgotischer Architektur — ist in der Geschichte der alten Malerei ohne Gleichen. Er waltet in der Oberfläche alles Einzelnen genau so wie im Ganzen. Der Rock der Maria hat in dem stets sich wandelnden Spiel seines Rot etwas von dem psychisch-aufregenden, mysteriösen Rauschen eines Wasserfalles an sich. Aber was bedeutet jetzt überhaupt noch die Form ohne die Farbe! Ist doch die Zeichnung, von der man in der ersten Bilderreihe noch so viel bemerkt, von nun an so gut wie ausgeschaltet zugunsten des rein koloristischen Gestaltungsprinzips, durch das Grünewald mit aller Konsequenz aus der Stilgemeinschaft der deutschen Malerei seines Jahrhunderts herausstrebt. In unglaublichem Maße ist, seit den ersten Arbeiten am Altar die malerische Augensinnlichkeit zugleich mit dem Vermögen, den neuen Sensationen auch sofort jedes taugliche technische Ausdrucksmittel zu verschaffen, gewachsen.

Marienlegenden des Aschaffenburger Altars. Grünewalds Gönner, der Kanonikus Reitzmann, und ein anderer Aschaffenburger, hatten den Meister, bald nach seiner Heimkehr aus Isenheim, beauftragt, einen Altar für eine soeben geweihte Kapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg auszuführen, der zur Verherrlichung eines besonderen Vorganges bestimmt war. Er sollte die sogenannte „Maria-Schnee" und die Gründung ihrer Kirche Sa. Maria Maggiore zeigen. Zur Zeit des Papstes Liberius war einmal das Wunder geschehen, daß in Rom mitten im Sommer Schnee fiel. Man sagte, die Jungfrau habe dadurch einem Patrizier, der ihr ein Heiligtum zu errichten beabsichtigte, den gewünschten Bauplatz anzeigen wollen. Reitzmann trieb eifrig Propaganda. Er hatte schon über das Fest ein Buch veröffentlicht, das ein Jahr vor der Kapellenweihe erschienen war. Der Altar mit den vorgeschriebenen Darstellungen kam dann nach und nach zustande. 1519 wird — der Inschrift des in der Kapelle heute noch erhaltenen Rahmens nach — alles fertig gewesen sein. Außer diesem Rahmen ist leider in Aschaffenburg vom Ganzen nichts mehr zu finden. Die Bilder sind in alle Winde zerstreut und haben sich erst in der



62. Engelshuldigung vom Isenheimer Altar.

letzten Zeit wieder zusammenfinden lassen. Das Mittelbild, übermalt und in ziemlich kläglichem Zustande, schlecht in der Pfarrkirche zu Stuppach (bei Mergentheim) aufgehängt, zeigt die Jungfrau mit dem Kinde in freier Landschaft vor einer Kirche (Abb. 65). Der rechte Flügel (Abb. 66; Museum zu Freiburg i. B.) bringt auf der Innenseite die Gründungsgeschichte von Sa. Maria Maggiore und auf der Außenseite die Hälfte einer (nicht von Grünewald gemalten) Anbetung der Könige. Der linke Flügel ist verschollen.

Das Werk ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, ursprünglich in größerem Umfange geplant gewesen, als wie bislang angenommen werden konnte. Es ist nicht ohne weiteres

verständlich, warum, da die Kapelle, in welcher der Altar als Hauptzierde stand, schon zur Zeit seiner Aufstellung ausschließlich den Namen einer Kapelle der Heiligen drei Könige trug, dennoch, nach unserm Wissen, die Außenseite des Schreins mit der Darstellung dieser Drei von Grünewald nicht einmal selbst gemalt, sondern Gehilfenhänden überlassen wurde; das ist um so auffälliger deshalb, weil ja gerade er von dem üblichen Gebrauch, den Außenseiten der Altäre untergeordnete, belanglose Themen zuzuweisen, abgegangen war und in Isenheim sogar an dieser Stelle sein Stärkstes zu sagen für gut gehalten hatte. Die naheliegende Vermutung, daß Grünewald ursprünglich selbst ein Gemälde für die Außenseite geplant hatte, an dessen Ausführung ihn aber dann wahrscheinlich die Berufung nach Mainz hinderte, wird, durch das Vorhandensein dreier *Studienblätter zu einer Magieranbetung* aus der fraglichen Zeit, bestätigt. Zwei davon befinden sich (auf Vorder- und Rückseite eines einzigen Blattes Abb. 98, 99) im Kupferstichkabinett *Berlin*. Im Schmuck des prachtvoll rauschenden Faltenwurfes seines Mantels kniet der durch Kraushaar, Rundschädel und Wulstlippen charakterisierte *Mohrenkönig* vor der Jungfrau. Die Krone trägt er (wie später der hl. Moritz auf dem Münchner Erasmusbilde) schief in die Stirn geschoben. Zwei seltsame geflügelte Engelspagen tragen die über das Buschwerk fallende Schleppe. Zu seinen Knien liegt das Astrolabium als Abzeichen dessen, der „im Morgenlande den Stern gesehen" hat. Die Beleuchtung läßt darauf schließen, daß irgend eine geheimnisvolle Nachtszene beabsichtigt war. Auf der Rückseite des Blattes hat der Meister, in raschen Strichen, als habe er sogleich das entsprechende Gegenstück festhalten wollen, *Maria* mit dem sich zum König herabneigenden Kinde auf dem Schoß, gezeichnet. Ein andres Knäblein — wahrscheinlich einer von den Engeln, die die ganze Szene erfüllen sollten — blickt ihm über die Schulter. Und schließlich kommt als letzt erhaltenes, zur Komposition gehöriges Blatt, die prächtige, ausgeführte Studie des vor einer Eichholzung stehenden, betenden *hl. Joseph* hinzu (Abb. 100; *Wien*, Albertina). Er sollte hinter Maria stehen; sein Blick ging über ihre Schultern auf das Kind herab. Der ganze Grünewald steckt in der bloßen Anlage! Wie sich der rechte untere Mantelzipfel dem von hinten nach vorn vordrängenden Eichenast einpaßt, und dieser dann, nach oben steigend, das plastische Körperbewegungs- und -drehungsmotiv der Gestalt eindringlich wiederholt! Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß der Gesamtentwurf zu dieser Anbetung, einer von *Mantegnas* Triptychon mit dem gleichen Thema (Uffizien) empfangenen Anregung folgend, entstanden ist. (14)

Die Familienähnlichkeit zwischen der *Stuppacher Jungfrau* und der in Isenheim ist nicht größer als sie häufig zwischen Werken ein und desselben Meisters, wenn diese nur durch kurze zeitliche Zwischenräume getrennt sind und das gleiche Modell benutzen, zu bestehen pflegt. Wichtiger ist das Unterscheidende. Festliche Erscheinung war in beiden Fällen Programm, und da gehört nun einmal Reichtum zur Freude, wie in anderen



63. Maria mit dem Kinde vom Isenheimer Altar.

Fällen Einsamkeit zur Trauer. Dennoch ist alles hier um ein paar Grade wärmer gegeben. Zunächst schon darum, weil das Aschaffenburger Bild in anderer Gesellschaft auftritt als die Marienlegende in Isenheim. Dort konnte, trotz einer gewissen Dämpfung und Zurückhaltung, die Heiterkeit, im Gegensatz zur Kreuzigung, immer noch festlich rauschen. Hier hingegen war die Umgebung gleich freudig gestimmt, und es bedurfte deshalb eines besonderen, gesteigerten Vortrages (15). Jedoch erklärt das nur zu einem Teil, warum alles noch wohliger und unerschöpflicher dahinströmt, warum mit noch rascherem Griff das Flüchtigste an der Erscheinung gepackt ist. Es kommt vielmehr gewiß dieses hinzu: daß der Vierunddreißigjährige in tieferen Zügen aus dem Born der Natur getrunken und seherischer die gesättigte Farbe, den üppigen Wuchs, die eigenwillig schwellenden Kräfte und Säfte seines Kosmos in sich gesogen hat. Weitatmende Landschaft und trautumschlossenen Garten, Stadtbild und Kirche, Wasser, Erde und Himmel, klimmenden Baum und rankende Blumen, leuchtend glasiertes Tongeschirr, glänzenden, herabrauschenden Brokat, weichschmiegende Pelzfütterung, flatterndes Schleierwerk und seidig schimmerndes Haar, geschäftige Bürgertätigkeit und flüchtiges Muttergetändel — alles hat er mit neu erfrischtem Blick gesehen, in den kleinen und doch so weiten Raum gepackt, mit spielendem Sonnenlicht und huschenden Schatten zu sommerlich warmem Gesamtbild vereint und in beruhigter Harmonie gestaltet. Gerade diese Ruhe aber, die trotz aller Entstellung heute noch aus dem Bilde spricht, sagt uns, daß Hand in Hand mit der neuen Beseelung die wägendere Formung gegangen ist. Je gesättigter die Beobachtung aus seinem Füllhorn strömt, um so haushälterischer verwaltet der Meister seinen Reichtum.

Wiederum ist alles Formale einzig aus dem geistigen Gehalt des Bildvorwurfes gestaltet und nur aus ihm zu verstehen. Das Thema verlangte, daß die Gruppe von Mutter und Kind mit der Kirche — gemeint ist Sa. Maria Maggiore — in innigste Verbindung gebracht werde. Trotz des auch hier waltenden dogmatischen Programms hat Grünewald, weit mehr als in den Isenheimer Marienszenen, ein Genrebild daraus gemacht. Mutter und Kind spielen im Gärtchen, und als scheinbar zufällige Beigabe steht die Kirche da. Menschen schreiten über ihre Treppe ins Innere. Es ist nichts Außergewöhnliches dabei. Ein Bild, wie man es täglich beobachten konnte. Und zwar weniger ein Monumentalbild als ein intimes. Deshalb die fast bühnenmäßige Raumauffassung, die eine so große Rolle spielt. Vordergrundsgruppe und Kirche sind so unlöslich verbunden, daß, wie die Erfahrung immer von neuem bestätigt, in der Erinnerung keiner der beiden Teile sich isolieren läßt; sie gehören ein für allemal zusammen. Nicht bloß äußerlich. Denn diese bildmäßige, genauer: diese räumliche Verknüpfung ist der eigentliche Kern der ganzen Komposition. Durch die Anordnung schräg in die Tiefe hinein wird — ähnlich wie im Isenheimer Verkündigungsbilde — der Raum zum wichtigsten Träger der geistigen Bildstimmung. Der gemeinsame Umriß von Madonnengruppe und Kirche, die große Hauptdiagonale, garantiert zunächst für feste, wenn auch nur mehr lineare,

Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund. Freilich zerfällt durch diese etwas gewaltsame Teilung nun die ganze Fläche in zwei ungleich belastete, dreiecksförmige Hälften. Aber der stets mehr aus der Farbe als aus der Zeichnung denkende Maler nützt den Umstand aufs glücklichste aus. Über die Trennung weg sichert er der dunkleren und massigeren rechten Hälfte, ebenso wie der helleren, leichteren und weiträumigeren linken, mit Hilfe farbiger Ponderation jenen elastisch korrespondierenden Ausgleich, der dem zentralen, pyramidenförmig aufgebauten Motiv der Hauptgruppe entspricht. Gerade weil die Flächengliederung auf bilaterale Symmetrie verzichtet, die verschieden belasteten Hälften aber dennoch mittenwärts völligem Gleichgewichtszustande zustreben, wird dem also erzielten Eindruck von Ruhe jegliche Starrheit genommen, die bei weniger elastischer Bauweise leicht hätte eintreten können. Das pulsierende Leben bleibt jetzt, selbst hinter dem vollendet harmonisch Ausgeglichenen, wach. Die unendlich feine Rechnung beruht im Wesentlichen auf der Verteilung des einigemale in einen Akkord zusammengenommenen höchsten Helligkeits- und Dunkelheitswertes der Farbe an wenige Hauptpunkte, zunächst den äußersten vertikalen Bildrändern. In gleicher horizontaler Höhe und übers Kreuz halten sich diese Werte die Wage; wobei zu beachten bleibt, daß dieselben (entsprechend der Hauptdiagonale des Bildes abgelesen) ebenfalls in der Diagonale verschoben sind. Bezieht sich so bereits alle Farbenwägung auf das optische Zentrum, um



64. Rosenstock vom Isenheimer Altar.

das sich alle anderen Helligkeiten wie ein Lichterkranz sammeln, — die Madonnenhand mit dem Apfel, die als starke Helligkeit vor dunklem Goldbrokat und Blau aufleuchtet — so sorgt die Farbe auch in anderer Beziehung dafür, daß das Gleichgewicht des Ganzen bis auf die letzten Differenzen hergestellt werde: wie von selbst verbinden sich das Licht auf der Baumwurzel unten rechts, das Weiß des Lilienstengels, die helle Madonnenhand und das Kinderköpfchen zu einer, der linearen Hauptdiagonale antwortenden, farbigen Schräge, die links oben in der Bergsilhouette ausklingt, und der zuliebe das Bäumchen im Garten neben den Bienenkörben seinen Wipfel nach links neigt.

Bedeutsamer jedoch als diese allgemeine Zusammenfügung von Vorder- und Hintergrund in der Fläche ist nun die eigentliche Raumerschließung der Tiefe. Erst in dieser wird der Zusammenhang von Madonna und Kirche zu jenem wirklich geistigen Bande zwischen beiden, wie es der Sinn der Geschichte erheischt. Grünewald überträgt die am Innenraum gemachten Erfahrungen unmittelbar auf den Freiraum, und es gelingt ihm auf seine Weise, dem Freilichtproblem eine Lösung zu geben, welche die Wiedergabe der sonnendurchfluteten Atmosphäre, nicht minder glücklich als die der differenzierten Interieurluft, zum erstenmal in die Geschichte der deutschen Malerei einführt, so daß zum späten Rembrandt oder zu den um den großen Holländer wirkenden Landschaftern, wie Vermeer oder Cuyp, nur noch ein kleiner Schritt zu sein scheint. Wiederum ist es lehrreich, die Elemente, aus denen der Eindruck freier, schwebender Raumhaftigkeit auf einmal entsteht, in der Analyse auseinanderzulösen und dem Formbau nachzugehen.

Der Baum zur Rechten, der in seiner S-förmig geschwungenen Kurve das Gestaltmotiv der Maria wiederholt und welcher der Gruppe bis in alle Details analog gebildet, nur, wie gewöhnlich, größer als diese gehalten ist (er erhebt sich über der vorgeschobenen Wurzel, genau wie das Oberteil der Gruppe über dem nach rechts gestellten Bein und schwingt, in Übereinstimmung mit deren Raumbewegung, bald nach außen, bald nach innen), führt das in der Gruppe vorn angeschlagene Kurvenmotiv bis oben hinauf und zugleich nach rückwärts durch. Gleichzeitig taucht dort sein Laubwerk in den Schatten und bildet so einen starken koloristischen Kontrast zur Jungfrau, deren helles Haar im Lichte bleibt. So entsteht in der Baumkrone derjenige tiefste Tonwert, von dem aus das über alle nur denkbaren Zwischentöne vibrierende Sonnenlicht zwischen Baumkrone und Kirche das wogende atmosphärische Leben erhält, aus dem wieder die, seitlich und nach vorn ebenso wie von vorn nach hinten, ununterbrochen fließenden Zusammenhänge, die man sonst höchstens durch zeichnerische Mittel aller Art einigermaßen erzwingen konnte, zu einem wahrhaftigen Freiraumerlebnis werden. Weit entfernt von der im XVI. Jahrhundert unvermeidlichen Raumstarrheit, entsteht so für den unbegrenzten luftigen Raum derselbe durchaus bestimmte, aber höchst elastische Eindruck, den wir mit ähnlichen Mitteln bereits in dem Isenheimer Verkündigungsbilde erreicht gefunden haben. Daß die räumliche Bewegung schon mit aller Stärke im Vordergrunde einsetzt, gibt der Tiefenfluktuation den nötigen Impuls; denn das vibrierende Licht und der bewegliche Schatten im



65. Maria-Schnee. Mittelbild vom Aschaffenburger Altar. Stuppach, Pfarrkirche.

Hintergrunde ist nun gleichsam nur deren Echo. Und so ist auch jede Form innerhalb des Ganzen anscheinend nichts anderes als der Nachklang derjenigen ihres Nachbars. Die Analogien zwischen der mütterlichen Gruppe und dem Baum wiederholen sich zwischen dessen Stamm und den Lilienstengeln. Letzten Endes ist es die starke Formintuition des Meisters, die eine Grundstimmung jedem Ding einprägt und so eins dem anderen verwandt erscheinen läßt. Das gotische Gefühl für die mystische Sprache der Ornamentlinie ist es wohl, was hier im Bilde überall die Wiederkehr der S-förmigen Kurve im kleinen und großen — sei es in dem von der rechten Hand der Mutter herabfallenden Mantelbausch, im Kinderkörper, im Gesamtumriß der Gruppe, im Baumstamm oder im einzelnen Blumenstengel — wie die eines musikalischen Leitmotives bestimmt. Aus diesem an sich so anmutig geschwungenen Ornament erwächst die Grundstimmung des ganzen Bildes: Die heitere, freudige Bewegtheit eines deutschen Marienfestes. Hierin dürfte nun aber auch die Erklärung zu suchen sein, warum der Meister statt der römischen Muttergotteskirche, die er, wie es das Freiburger Flügelbild klar beweist, genau gekannt haben muß, sein wohlvertrautes Straßburger Münster — es ist eine Wiedergabe des östlichen Chores mit dem kurzen Querhause, der damals noch vorhandenen spätgotischen Balustrade um die Terrasse und dem über den zwei Portalen herabgreifenden Schutzdach — darstellte. Wie er aber statt der frühgotischen Formen, die er dort sah, die zeitgemäßeren spätgotischen von dem Laurentiusportal und von der Südseite bevorzugte, so hat sein Stilgefühl auch statt des römischen Baus an dieser Stelle den deutschen verlangt, in dessen Formen ja dieselbe S-Kurve, die den Menschen und Dingen ihren Charakter leiht, ihr lustiges, kleinteiliges Leben treibt.

Das zugehörige Flügelbild mit der G r ü n d u n g v o n S a. M a r i a M a g g i o r e (Freiburg i. B., Museum) muß, der ungemein sicheren, in ihrer breiten Fleckenmanier fast impressionistisch anmutenden Malweise nach, zu dem Letzten gehören, was Grünewald für den Altar gemalt hat (Abb. 66). In einer Art von bewußtem Archaismus, der den legendarisch überlieferten Stoff etappenweise mit figürlichen Wiederholungen erzählt, hat der Meister das geeignete Mittel gefunden, den Chronistenton auch im Bilde festzuhalten. Das Gemälde hat hierin, wie in manchen anderen Zügen, einen für Grünewald ungewöhnlichen Charakter. Den einer weit über das Marienbild hinausgehenden Intimität. Und das ist für die historische Einschätzung unseres Malers ungemein wichtig. Denn das Bild ist das einzige, worin diese besondere Note zutage tritt, die ja zu allen Zeiten — ich erinnere an die maîtres intimes des französischen achtzehnten oder die intimen Landschafter der klassizistischen und romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts — neben der offiziellen Richtung herzugehen pflegt. Eine Ahnung erhalten wir deshalb wenigstens doch von der Seite der Grünewaldischen Kunst, die uns sonst, mitsamt der gewiß sehr großen Anzahl von verschollenen Werken seiner Hand, für immer fremd geblieben wäre.

Das Bild erzählt die Legende in behaglich ausführlicher Breite. Das Wunder des Schneefalles mitten im Sommer hatte sich nicht weit vom Lateran, wo heute die Kirche Sa. Maria Maggiore steht, ereignet. Man sieht ihn im Hintergrunde; aus dem Portal bewegt sich eine Prozession nach der Stelle des Wunders hin. Der Weg führt links an einem Palast vorbei, dessen vordere, herausgelöste Wand, wie zuweilen auf der Mysterienbühne, einen Blick ins Innere gewährt. Dort liegt, ganz wie im Märchen, mit der dreifachen Krone auf dem Kopf der Papst im Bett und träumt von der Madonna, die ihm ihren Willen kund tut. In voller Größe aber steht er zugleich im Vordergrunde, von der andächtig betenden Menge umgeben und von dem ganzen Klerus begleitet, und legt mit einer großen Hacke im frischgefallenen Schnee die Stelle frei, die den Grundstein der neuen Kirche bergen soll. Das ist alles so altertümlich ersonnen, daß es ebensogut von



66. Die Gründung von Sa. Maria Maggiore.

Flügel vom Maria-Schnee-Altar. Freiburg i. B., Museum.

Lukas Moser herrühren könnte. Aber die Altertümlichkeit macht nicht die „Musik“ des Bildes aus. Der „Ton“, den Grünewald gewählt hat, und den kein Moser oder Witz, kein Dürer oder Holbein, ja überhaupt keiner im XV. und XVI. Jahrhundert hätte treffen können, beruht auf dem phantasievollen, echt malerischen Freilichtraum, der sich zu gewaltiger suggestiver Tiefe vor uns aufreißt, ohne daß wir irgend welche linear-perspektivischen Hilfen gewahr würden. Nur mit den, in höchster Sicherheit zu Chorhemden und Fahnen, Stolen und anderen kirchlichen Paramenten geformten, roten und weißen Farbflecken, die sich in den mannigfaltigsten und subtilsten Differenzen abschattieren, und zwischen die ab und zu ein Blau, Grün, Gold und Gelbbraun, wie Saphire, Smaragde, Chrysoprase oder Berylle, die einem aus Rubinen und Brillanten gefügten Geschmeide intensivere Glut geben sollen, eingefügt sind, baut sich dieses grandiose Stück Malerei auf.
Mehr noch als das, muß uns etwas an Grünewalds Kunst fesseln, was, uns bislang noch fremd, hier mit ungemeiner lebenzeugender Kraft allenthalben hervorbricht. Ich meine die physiognomische Charakterisierungskunst des genialen, ausgereiften Menschenkenners. Die psychologische Schärfe, mit der bei dem alten Papst das Ungewohnte der Arbeit wiedergegeben ist, hat etwas geradezu Unheimliches. Noch erstaunlicher offenbart sich aber das physiognomische Gestaltungsvermögen an den zwei Menschen, die neben den anderen Andächtigen links im Vordergrunde an dem Vorgange teilnehmen. Ein alter Mann und seine Ehefrau. Wieder tritt uns eine neue Seite im Wesen des innerlich so vielseitigen Grünewald entgegen. Er hatte keine heroische Szene zu schildern. Aber dem geborenen Dramatiker blieb auch die seelische Dramatik des Alltags, die sich nach außen hin nur dem Mitfühlenden und -leidenden erschließt, nicht verborgen. Die scheinbar nüchterne Sachlichkeit des Chronisten spricht da aus Grünewald, dem, trotz aller Breite, kein noch so feiner Zug durch die Maschen geht. Die pathetische Wucht des biblischen Rhapsoden hat hier allerdings nicht das Wort. Man erwäge einen Augenblick, was ein Romane der gleichen Zeit aus dem Stoff gemacht hätte. Vor den lauten Gebärden des Erstaunens, die das Wunder begleitet hätten, wäre für den schlichten menschlichen Sinn des ganz untheatralischen Legendentons kein Platz geblieben. Man würde aber auch diese Bürgerlichkeit bei dem Grünewald der Passionsgeschichten zunächst nicht vermutet haben, wenn sie nicht dennoch wieder durch die oft zitierte Verwandtschaft mit dem anderen großen Prosoden, mit Rembrandt, nahegelegt würde. Auch dieser hat auf seiner Harfe außer dem großen pathetischen Ton, wenn es gilt die Psyche des Alltäglichen zu offenbaren, den der einfachsten Menschlichkeit. Und eben diese verinnerlichte Auffassung, die sich bei Rembrandt in der größten Stille nach außen hin kund gibt, besitzt Grünewald im gleichen Maße. Dann kann er mit den leisesten Mitteln reden. Sie setzen eine aufs äußerste geschärfte Beobachtungsgabe voraus. Aus zahllosen Einzelzügen destilliert dieser Menschenkenner Κατ' ἐξοχὴν seinen endgültigen Typus. Der alte Mann, der da mit inbrünstiger Scheu am Boden kniet und den guten alten Kopf auf die Seite gelegt hat, um den heiligen Vater bei seinem ungewöhnlichen Tun

ja nicht aus dem Auge zu lassen, und seine Mütze, nach Art verlegener Kinder, an den Leib drückt, wirkt so unbeschreiblich echt und ergreifend, weil der schlagende Ausdruck ohne alle Prätension vorgetragen wird. Auch die Frau kniet betend dabei, als sei Gott selbst an der Arbeit. Der Papst, ganz in seine Tätigkeit verloren, ist der wahre Mittelpunkt des Vorganges, trotzdem er von seiner Umgebung nichts zu wissen scheint. Die Insichbeschlossenheit, mit der auf diese Weise das Wunder ohne äußerliche Beziehung zu einem betrachtenden Publikum lebendig wird, drängt unwillkürlich zu der Frage: wer außer Grünewald hätte im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts mit gleich stillen Mitteln so vernehmlich und eindringlich predigen können?

Sandrart beschreibt in seiner „Teutschen Akademie" ein Bild Grünewalds, das sich zu seiner Zeit noch im Mainzer Dom befand, inzwischen aber längst verschollen ist. Da war ein Mann zu sehen, der über den zugefrorenen Rheinstrom ging und dabei von Räubern überfallen wurde. Der Chronist beschreibt die Winterlandschaft und bewundert die „verwunderlich natürlichen wahren Gedanken daran". Eine Ahnung davon gibt uns hier die eminente Treue und Wahrhaftigkeit, mit der das Fleckchen Schnee im Vordergrund gemalt ist, aus dem, wie beim Tauwetter, die Gräser hervortreten. Es ist das unmittelbar Überzeugende, das Allgemeine des besonderen Naturvorganges, gesehen und gestaltet mit der gleichen Liebe, die in den Gesichtern der beiden Eheleute tausenderlei Einzelbeobachtungen aus deutschen Bürgerphysiognomien zum Typus verdichtet hat. So unscheinbar auch zunächst die Freiburger Tafel neben den Madonnen- oder Passionsbildern erscheinen mag, sie ist und bleibt eine der stärksten, spezifisch malerischen Offenbarungen des durch und durch deutschen Grünewald. Die Bloßlegung der Seele im äußerlich ruhigen Körper bereitet, ebenso wie die farbige Haltung des Bildes, die jeder zeichnerischen Gebundenheit entraten kann und vielleicht zum Kühnsten gehört, was der Grünewaldische Pinsel an rein malerischen Werten der Nachwelt vermacht hat, unmittelbar auf Rembrandt vor.

VII. Landschaft und Porträt.

Die Antoniuslegenden und die Bekehrung des heiligen Mauritius.

Zwei Momente hat Grünewald aus dem bunten Legendenkranz, der sich um Antonius den Einsiedler geflochten hatte, herausgegriffen und zuletzt am Isenheimer Altar einander gegenüber gestellt. In einem Grabe war Antonius von Dämonen geplagt worden. Noch nicht völlig von den Wunden genesen, ließ er sich abermals hintragen. „Also lag er, von den Schmerzen seiner Wunden darniedergestreckt; aber mit der Kraft des Geistes reizte er die Teufel abermals zum Streite. Da erschienen die bösen Geister in mancherlei greulicher Tiere Gestalt und zerrten ihn abermals mit ihren Hörnern und Zähnen und



67. Die Einsiedler Antonius und Paulus. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.



68. Versuchung des St. Antonius. Flügel vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden.



69. Gespensterkampf aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.

Krallen gar jämmerlich. Aber auf einmal kam ein lichter Schein und verjagte die Teufel ganz und gar; und Antonius ward alsbald gesund. Da verstand er wohl, daß Christus gegenwärtig war, und sprach: „Guter Jesu, wo warest Du, daß Du nicht zu dem ersten bist hie gewesen und mir halfest und heiltest meine Wunden?" (16) Dies war der Vorwurf für die Versuchung des Antonius. Die Worte des Einsiedlers sind auf einem Blatt in der rechten unteren Ecke zu lesen (Abb. 68).

Der Stoff ist wiederum mit jener überzeugenden sinnlichen Wahrhaftigkeit in jedem Detail erlebt und gestaltet, die wir nun schon als besondere Qualität Grünewaldischer Auffassung kennen. Das ist für den von jeher sehr beliebten Stoff durchaus nicht gewöhnlich. Man meint, Schongauers berühmter Stich (B. 47) sei doch auch realistisch erfaßt. Man frage sich aber einmal ehrlich, ob man da mehr als ein Sinnbild der Erzählung sehen, ob man je an die Existenzmöglichkeit solcher Karikaturteufel, an ein „Versuchtwerden" des passiv in seiner heiligen Seelenruhe verharrenden Greises und an die Entführung in die Luft glauben kann; ob die Form, in ihrem abstrakt charakterisierenden Dualismus, auch nur eine Anregung dazu bietet! Auf primitive Drastik und billige Antithesen kommt es Grünewald nicht an. Er malt eine überzeugend wahrhaftige



70. Felsenschlucht aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.



71. Plagegeist vom Isenheimer Altar.

Geschichte. Seine Phantasie will anschaulich sein, als habe er selbst den furchtbaren Kampf des Einen gegen die ganze losgelassene Hölle, der nur mit Niederlage des Mannes endigen kann, mit angesehen. Diese Wahrhaftigkeit ist schlichter und weniger extrem gegensätzlich als je bei den früheren „Realisten". Beide Teile kämpfen mit Anspannung aller Kraft. Obwohl es sich bei den Teufeln natürlich nicht um Naturobjekte handelt, oder, für jene pathetische Gesinnung, um solche handeln darf, wirken die Plagegeister so glaubhaft, als müsse es in der Natur solche geben (Abb. 71—73). Die Einzelteile, Köpfe, Krallen, Schwingen usw., sind aus ihr genommen. Nur die phantastische Zusammenkuppelung der heterogensten Partikel ist frei erfunden. Daß dies Verfahren ein glaubhaftes Bild zu gestalten erlaubt, hat seine Ursache einzig in dem erstaunlichen Verständnis für physiologische Bildungsgesetze. Grünewalds Phantasie verstößt nie gegen sie. Seine Geschöpfe sind gewiß nirgends in der Welt zu finden, und kein Zoologe kennt eines davon. Aber ebensowenig bezweifelt deren einer, daß sie so, wie sie da gemalt sind, wirklich leben könnten. Es sind Organismen, wie das ganze Bild, das uns zum aufregendsten aktuellen Ereignis wird, Organismus ist.

In dem Gefühl für Organisches wurzelt der Grünewaldische Stil, und dies erklärt zugleich das besondere Wesen seiner Mystik. Die „Niederlage" des Heiligen ist dominierendes Motiv; nach der durch die ganze Breite schwer hingewuchteten Gestalt richtet sich die



72. Plagegeister aus der Versuchung des Antonius vom Isenheimer Altar.

niederdrückende Horizontale, die lineare Grundformel des Figürlichen wie der Landschaft. Seiner zackig zerrissenen oberen Silhouette gleicht sich die dunkle Horizontlinie an. Das gibt wiederum dem Bilde als Ganzes den organischen Charakter, wahrt die Einheit der Stimmung, hält den Ton fest, der in dem Satz beschlossen liegt: „also lag er, von den Schmerzen seiner Wunden darnieder gestreckt“. Eine solche stets und immer in großen Zusammenhängen schaffende Gestalternatur wie Grünewald verliert natürlich auch unter den erschwerenden Umständen nicht die Erkenntnis aus dem Sinn, daß nicht nur jedes Ding und jedes Einzelbild als innerlich begründete organische Kontinuität zu gelten

habe, sondern vor allem, daß das Bild selbst nur Teil des großen Gesamtorganismus, des Altars, ist.
Wie der Stoff vom Dramatiker lebhafteste Bewegung fordert, so verlangt er vom Koloristen vollklingendste Instrumentation des Farbenorchesters. In dieser Forderung lag jedoch eine große Gefahr für die Einheit des Aufbaus mit seinen von Wandlung zu Wandlung gesteigerten Kontrasten. Hier nun, in einem untergeordneten Flügelbild, war alles an grotesker Phantasie aufgeboten worden. Die Erfindung der Motive wetteifert mit dem brünstigen Kolorismus. Der Leprose (Abb. 73) läßt seine eitrigen Beulen schillern wie der Heilige sein türkisblaues Gewand. Die Farbe wetteifert mit der Bewegtheit der Figuren, der plastischen und linearen Formen, des Lichts und Schattens. Und da dies alles am Gesamtaltar nicht seines gleichen hat, so liegt die Gefahr sehr nahe, daß das Bild der geplanten Steigerung von Bildfolge zu Bildfolge die Spitze abbrechen, daß es selbst, akzentuierter als die wichtigeren Passions- und Marienbilder, diesen gefährliche Konkurrenz machen und doch zuletzt, im Vergleich zu der üppig vergoldeten Plastik im Schrein, neben der es zu sehen ist, unterliegen, seinen ganzen Aufwand also, samt allen Bedrohungen, für nichts verpufft haben könnte. Nur Grünewald wußte dem zu begegnen. Wie er genau gewußt hatte, wie weit er ohne Gefahr gehen durfte. Er wählt für beide Antoniuslegenden den kühlen Gesamtton der Tagesbeleuchtung, dem sich aller Einzelreichtum unterordnet. Damit hält er die Vorgänge, im Gegensatz zu der weltfernen Stimmung der anderen Bilder, in den Grenzen des Realen fest und gewinnt zugleich in dem blaubraunen Gesamtkolorit die glücklichste Ergänzung zu dem roten Gold der Schnitzereien. Die gemalten Flügel verbinden sich nun völlig harmonisch mit jener reichen Pracht, und jede Gefahr eines Konflikts zwischen Malerei und Plastik ist vermieden.
Beide Antoniusszenen waren Seitenstücke bereits in stofflicher Hinsicht. Künstlerisch mußten es vor allem Gegenstücke werden. Über das Vereinende hinaus mußte die Variation so gestaltet werden, daß beide sich durch Kontraste unterfangen und sich gegenseitig steigern konnten. Die „Versuchung" mußte durch den „Besuch" vehementer, umgekehrt, das Besuchsbild durch die Versuchung ruhiger werden als das in isoliertem Zustand möglich war. Keine Einheit ohne Wechselwirkung, war immer Grünewalds dramatisches Kompositionsprinzip.
Der beschauliche Rhythmus und die entspannte Dynamik des Einsiedlerbildes waren durch den Legendenstoff gegeben (Abb. 67). Antonius hatte sich für den ältesten Eremiten auf der Welt gehalten, bis ihm einst ein Traum offenbarte, daß irgendwo in der Einöde der Thebais ein älterer als er lebte, der Einsiedler Paulus. Eine Hindin zeigte ihm den Weg (Abb. 79), und Gott ließ als Zeichen seines Wohlgefallens ein Wunder geschehen: der Rabe (Abb. 74), der täglich vom Himmel ein halbes Brot gebracht hatte, trug diesmal zu Ehren des Gastes die doppelte Ration im Schnabel herbei. Das farbenrhythmische Mittel, das Grünewald anwendet, um innerhalb des



73. Aussätziger mit Krötenfüßen vom Isenheimer Altar.

beiden Bildern gemeinsamen Tagestons dennoch Gegensätze zum Sprechen zu bringen, ist in seiner Einfachheit neu. Der Meister macht sich den Stimmungsgehalt verschiedener Tageszeiten dienstbar. Die gespenstisch schwüle Versuchung spielt sich in sengender Mittagsglut bei heranziehendem Gewitter ab, während die bedächtig weise Unterredung traulich-einsamer Beschlossenheit und Stille in der leidenschaftslosen Milde der ersten



74. Bemooster Baum mit dem Raben vom Isenheimer Altar.

Morgenfrische erklingt. Kaum je zuvor sind in deutscher Malerei Landschaftsbilder so konsequent aus dem dichterischen Gefühl für den im Thema enthaltenen Grundton geschaffen worden wie hier. Das Landschaftliche ist weder bloße Ortsangabe noch unterhaltsame oder dekorative Begleitung. Es ist vielmehr als Ganzes die Quintessenz der seelischen Stimmung im Vorgange, an dem die von des Malers Willen beseelte Natur ebenso tatkräftig beteiligt ist, wie die menschlichen Darsteller.

Phantastisch, wildzerrissen und zerfetzt ist sie drüben im Versuchungsbild. Die Felsen haben ihr Gesicht so gut wie der animalische Teufelsspuk, und die Sparren der Hütte scheinen Dämonen zu gebären (Abb. 69). Dazu kommen motivische Nachahmungen, die figürliche Gebärden, bald wörtlich, bald entstellt, fratzenhaft verzerrt oder riesenhaft vergrößert bringen, so daß ein unheimlich spukhaftes und doch feingearbeitetes, polyphones Gesamtbild entsteht, dessen Grundstimmung, gerade durch diese echoartigen Wiederholungen und nachäffenden Phantasmagorien, ein Glied jener unsterblichen germanischen Gespenster-Romantik genannt werden darf, von der der Wolfsschluchtspuk des Weberschen „Freischütz" noch ein letzter Repräsentant ist. So wie der Raubvogel rechts vorn mächtig die Arme zum Schlage erhebt, langen über ihm zwei dürre Bäume wie mit drohenden Greiforganen gehässig in die Luft (Abb. 70). Ähnliche Formwiederholungen, die der einzelnen Geste erst den vollen Nachdruck geben, finden

sich auch, bezogen auf die erhobene Hand und den Kopf des Heiligen, in der Hütte darüber (Abb. 69).

Ganz anders ist die Stimmung im Besuchsbilde. Formanalogien zwischen Mensch, Tier und Natur sind allerdings gleichermaßen da. Der bemooste Baum zur Linken samt dem Felsen, auf dem er steht, wiederholt z. B. genau das Sitzmotiv des hl. Antonius. Aber das Unterscheidende hier ist, im Gegensatz zu dem Horizontalismus des andern Bildes, der allenthalben herrschende, feierlich ernste Hochdrang, der in ruhig aufsteigenden Vertikalen die ganze Fläche überzieht. Die Spaltung der Schlucht in der Mitte durch das Tor mit seinem Ausblick in ein stilles Tal mit einem blauen Wasserlauf ist hierfür gegenüber der Breitlagerung drüben von entscheidender Bedeutung (Abb. 75). Entsprechend der weltverlassenen, gottseligen Unterhaltung der zwei Greise, ist echteste Einsamkeit der Charakter aller Formen in dieser kühlen Schlucht. Jede Spur menschlicher Betätigung ist bis auf das Allerunentbehrlichste gemieden. Den Quell im Vordergrunde fassen ein paar rohe Bretter ein. Unbeschnitten, verwildert, wie das Moos am Baume, soll die gesamte Natur dieses friedlichen Weltwinkels sein. Altdorfer hat Ähnliches, aber nur bei ganz kleinem Format, riskiert. Bei Grünewald aber handelt es sich um Flächen, die eben nur sein ganz großer Blick bemeistern konnte, der nicht Gefahr lief, durch ein Zuviel den stillen Grundcharakter zu zerstören (Abb. 78). Denn diese Stille trifft den Ton der leisen Unterhaltung zwischen den beiden heiligen Männern.



75. Felsklause mit Hirsch vom Isenheimer Altar.

„Und sahe der eine den andern an mit Liebe, also daß sie sich selber vergaßen all den Tag bis auf den Abend zu." Dieses seelische Beieinander ist für Grünewald viel mehr der Inhalt gewesen, als das äußerliche Geschehnis des Rabenwunders. Mit fast auffälliger Absichtlichkeit ist dieses an untergeordneter Stelle angebracht (Abb. 74). Aber man kann es nicht übersehen. Die sprechende Handbewegung des Paulus und sein Aufblicken stellen unmittelbar die Verbindung mit ihm her. Die mühsame Bewegung, mit welcher der Heilige auf das Wunder hinweist, charakterisiert ihn als den Ältesten der zwei. Der zackige Umriß ist so, daß man es in ihm wie altes Wurzelwerk knarren zu hören meint (Abb. 80). Es war erst ein Gedanke der letzten Stunde, den Andern das Ereignis nicht wahrnehmen zu lassen. Eins von den zwei erhaltenen Studienblättern zeigt ihn noch mit zurückgeneigtem Kopf (Abb. 96). In der jetzigen Fassung wird der Faden des Gesprächs nicht durch ein äußeres Ereignis abgerissen, und die Geste des Paulus kommt in ihrer Einmaligkeit zu um so suggestiverer Wirkung (Abb. 77, 97).



76. Kopf des Antonius vom Isenheimer Altar. (Bildnis des Guido Guersi.)

Der abgeklärte, grundgescheite Gelehrtenkopf des Antonius ist, nach Aussage des unter ihm am Stein angebrachten Wappens, ein Porträt des Ordenspräzeptors Guido Guersi (Abb. 76, 77). Damit bietet sich die Gelegenheit, die Stellungnahme des Malers auch zu dem der Renaissance besonders lieben Thema, zum Bildnis, kennen zu lernen. Es ist zunächst auffällig, daß man, nach allem, was wir sonst von Grünewald kennen, ohne das Wappen kaum auf den Gedanken verfallen würde, es mit einem besonderen Bildnis zu tun zu haben. Denn lebenswahre Köpfe trifft man in vielen seiner Gemälde an, ohne doch daraufhin die abgebildeten Personen etwa ermitteln zu können. Grünewald gestattet eben dem Bildnis, das für ihn im Zusammenhang des Ganzen nur integrierender Teil und deshalb nicht wichtiger oder unwichtiger als ein Zweig am Baume ist, kein repräsentatives Hervortreten aus den Grenzen seiner Bildaufgabe. So ist denn auch hier der Ausdruck bedingt durch Inhalt, besondere Situation und Sinn der heiligen Unterhaltung. Die Augen rollen unter den schweren Lidern zu Paulus hinüber,



77. Antonius in der Klause vom Isenheimer Altar.



78. Erdstilleben vom Isenheimer Altar.

während der breite Mund sich zu langsam bedächtigem Sprechen öffnet. Man hört die Frage, denn die Augen hängen, die Antwort erwartend, an den Lippen des Andern. Man denke sich diesen Kopf, der so ganz von der augenblicklichen Situation lebt, herausgeschnitten und selbständig gerahmt; man würde stets darin das Bruchstück spüren, und die Frage: Auf wen blickt er, mit wem redet er? würde einer Antwort bedürfen, die nur das Bildganze zu geben vermag. Dürers Selbstbildnis dagegen, etwa aus dem Wiener Allerheiligenbild herausgeschnitten, würde, auch isoliert, ein Ganzes ausmachen.

Wer in dem Paulus verkörpert wurde, ob überhaupt ein Bildnis vorliegt, beides entzieht sich heute unserer Kenntnis. Ein Porträt scheint es vor allem deshalb zu sein, weil derselbe Kopf in einer, heute sehr entstellten, nicht sicher originalen Zeichnung Grünewalds (in Erlangen) wiederkehrt, wo der Dargestellte ein Schreibrohr in der Rechten hält (Abb. 84). Diese trägt nun Grünewalds Monogramm und darüber die Jahreszahl 1529, die wir heute für das Todesjahr des Meisters annehmen. Beide Signaturen sind jedoch unzuverlässig. Diese Zeichnung, oder eine spätere Wiederholung danach (Cassel), hat aber als Vorlage für den Stich der „Teutschen Akademie" gedient, den Sandrart als Altersporträt Grünewalds ausgibt (Abb. 83). Zwischen der Zeichnung



79. Hirschkuh vom Isenheimer Altar.

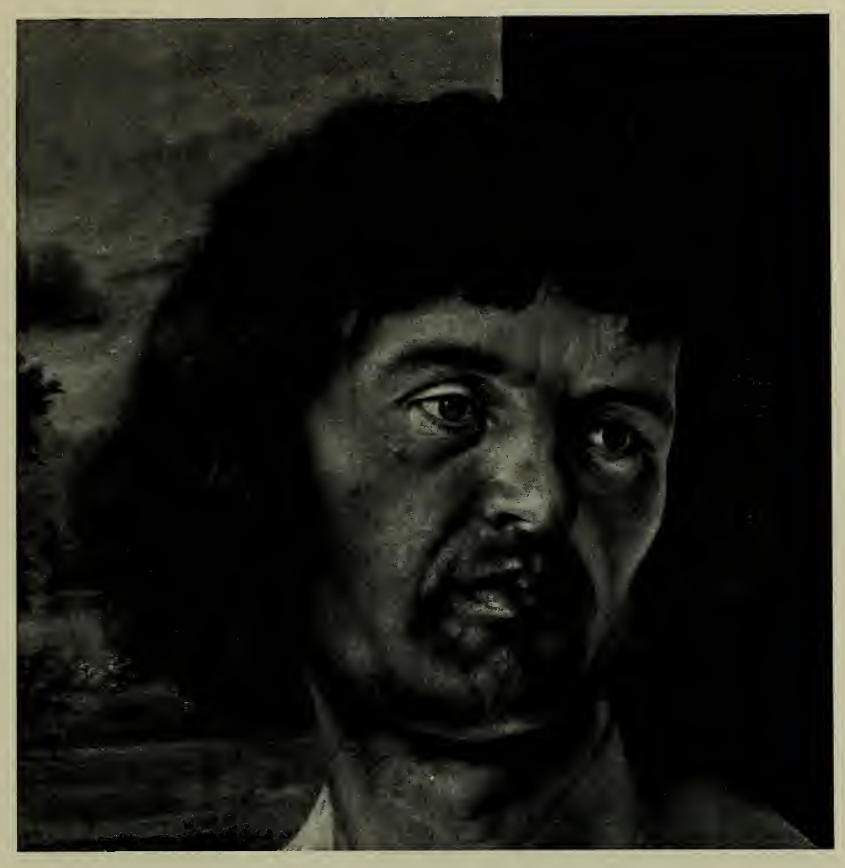
und dem Kopf des Paulus bestehen nun zwar Unterschiede in bezug auf das Alter des Dargestellten (auf dem Casseler Blatt allerdings erheblich geringere als auf dem Erlanger), aber es wäre ja immerhin denkbar, daß der Maler sich in der Maske des Paulus gezwungenermaßen älter gemacht hätte als er war. Die Zeichnung mit dem Datum 1529, und damit auch der Paulus, können daher trotz Sandrart nicht als Porträt des Meisters gelten, denn dieser war, als er den Pinsel in Isenheim aus der Hand legte,



80. Paulus der Einsiedler vom Isenheimer Altar.

nach unserer Annahme, ein Mann in der ersten Hälfte der Dreißiger und nicht so alt, wie es das Aussehen der beiden Zeichnungen verlangen würde. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß wir mit dem Geburtsdatum des Meisters uns auf Hypothesen stützen, die, wenn auch noch so zuverlässig gestützt, doch immer in der Frage des Selbstbildnisses keine Beweiskraft haben würden, wenn nicht von anderer Seite eine Bestätigung hinzukäme, die zugleich dem mutmaßlichen Geburtsdatum als nicht zu unterschätzender Beweis dienen könnte.

Sandrart hat nämlich noch einen zweiten Stich als Porträt Grünewalds gebracht, der das Monogramm Dürers trägt, und der unter keinen Umständen — wie es die Vergleichung der Formen von Nase, Stirn und Kinn sofort beweist — dieselbe Person wiedergibt, wie der andere (Abb. 82). Wir müßten diesem nun eigentlich skeptisch gegenüberstehen, weil Sandrart davon berichtet, er gehe auf eine Zeichnung zurück, die Dürer während der Arbeiten am Helleraltar gefertigt habe; hat doch die persönliche Berührung der zwei Meister von vornherein als unwahrscheinlich zurückgewiesen werden müssen. Jedenfalls handelt es sich aber da um irgend eine phantastische Kombination, die dem Biographen in Frankfurt von seinem Berichterstatter Uffenbach übermittelt wurde. Denn daß wir es diesmal wirklich mit dem Bildnis Grünewalds zu tun haben, ist nicht mehr zu bezweifeln, und damit fällt, um es gleich zu sagen, für das andere jede Möglichkeit. Etwas Wahres muß an dem Sandrartschen Bericht sein. Das Datum des Helleraltars, und vor allem das der von Grünewald dazu gemalten Flügelbilder, ist auch das ungefähre Anfangsdatum der Arbeiten in Isenheim; wenn der Stich also den Meister zurzeit seines dortigen Aufenthaltes darstellt, und wir ferner am großen Altar denselben Kopf an einer



81. Kopf des Sebastian vom Isenheimer Altar. (Selbstbildnis Grünewalds.)

Figur wiederfinden, deren Haltung von sich aus deutlich auf ein Selbstporträt schließen läßt, so haben wir alles Recht zu der Vermutung, daß Stich und Gemälde tatsächlich Bildnisse Grünewalds sind. Und diese Vermutung wird zur Gewißheit vor dem Gemälde, von dem ich rede, dem Sebastian zur Rechten der Kreuzigung (vgl. Abb. 81 u. 42). Das ist nun wirklich der 28 — 31 jährige, den wir vermuten durften, und seine Züge bleiben ebenfalls nicht hinter den Erwartungen zurück, die wir an das Aussehen Grünewalds in der Vorstellung knüpfen konnten. Das Bild erhebt also den Anspruch, das einzig authentische Selbstbildnis Grünewalds zu sein.

Obwohl die Haltung unabhängig von einem äußeren Vorgang bleibt, spricht aus dem Kopf, der versonnen, wie es die Augen sind, zur Seite geneigt ist, etwas wie ein flüchtiger



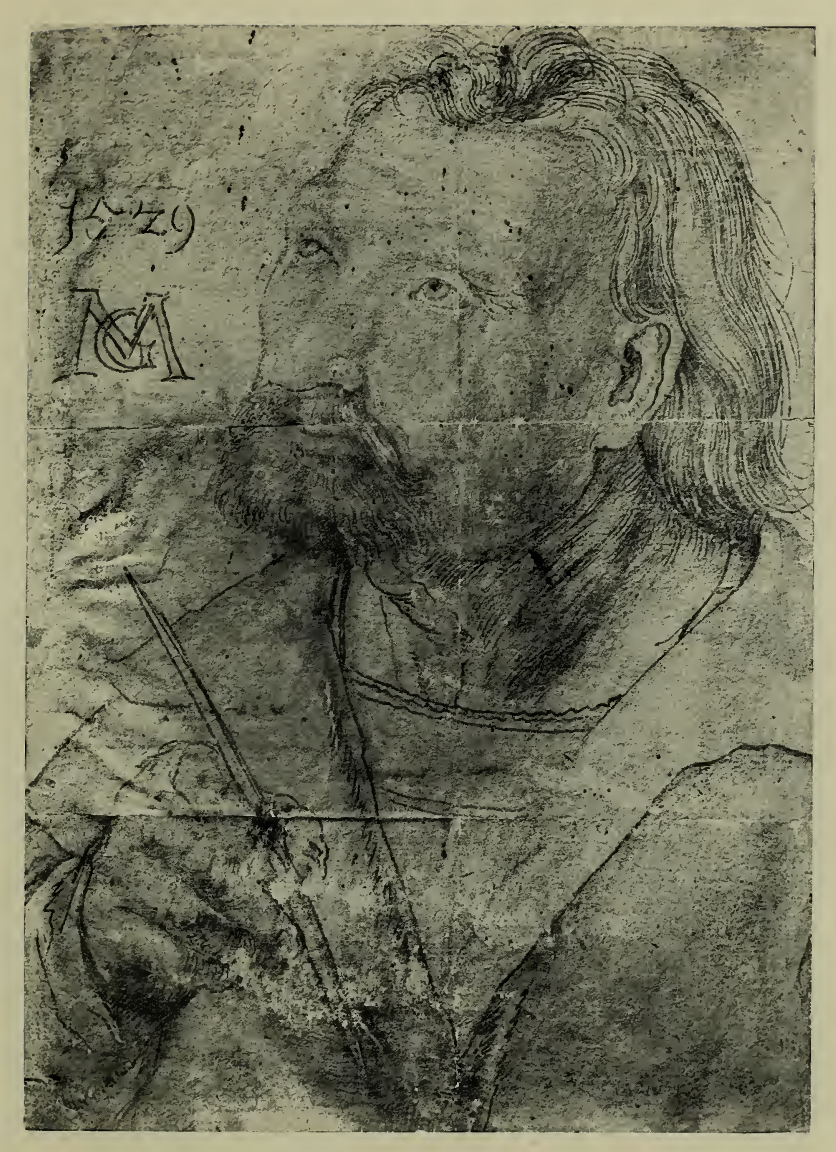

82. Bildnis Grünewalds aus Sandrart.



83. Angebliches Bildnis Grünewalds aus Sandrart.

Moment der Selbstbesinnung. Der Blick ist unter den schweren, geknickten Lidfalten feurig, besonders links wo die Reflexe das Auge so ungemein lebendig machen. Und doch ist dieser Blick traumhaft unbestimmt, hat jenes gleichsam nach innen gekehrte Seherische, was man bei mystischen Naturen zu finden pflegt. Was die Formen sonst von innerem Leben verraten, ist, soweit erkennbar, zwiespältig. Ein ungemein willensstarkes Untergesicht mit mächtigen Kinnladen, hohem, stark vorgebautem, hartem Kinn; Furchen in den Mundwinkeln. Die Partien unter dem sinnlich-frischem Munde: reich durchmodelliert. Aber, im vollsten Gegensatz dazu, das Obergesicht: gutmütig, fast kindlich weich. Gewiß, die Formgrenzen des Schädels sind von gleich fester Kraft wie die Kinnpartien, und das scharf gesonderte Rechts- und Linksgesicht, beiderseits der starkknochig-breiten Nase mit der vorgewölbten Spitze, zeigt zähen Willen; aber was innerhalb dieser Grenzen laut wird, ist von einer Milde, die nicht ganz zu der felsenmäßigen Tektonik des Schädels passen will. Wie gleichermaßen die hohe Stirn durch die herabfallenden Locken in ihrer strengen Struktur gemildert wird. Von der Nase ab durchziehen tiefe Falten das im übrigen noch so junge Gesicht. Der Gesamteindruck dieser Physiognomie bezeugt ein im Innersten zerrissenes Naturell, in dessen Komplex Willensstärke und kindliches Unterliegen, Unbarmherzigkeit und Mitleid eine seltsame, nie ganz gelöste Mischung eingegangen haben.

Die Auffassung, die Grünewald von der Historienmalerei hatte, daß es darauf ankomme, den schlagendsten Augenblick mit Raubtiergriff zu packen, hat ihn auch in der Bildnismalerei geleitet, und es ist gewiß nicht bloßer Zufall, daß wir Porträts seiner Hand stets nur als Teile von Historienbildern besitzen. So ist es auch mit einem der letzten Werke seiner



84. Sogenanntes Selbstbildnis Grünewalds. Kreide. Erlangen.

Hand nicht anders. Das Porträt seines Herrn, des Kardinals Albrecht von Brandenburg, auf dem Bilde der Bekehrung des hl. Moritz durch den hl. Erasmus, (Abb. 86) — um 1523 — 1525 für die Stiftskirche in Halle gemalt — ist weniger um des Bildnisses und des Personencharakters willen, als einzig der besonderen Geschichte wegen in dem bestimmten vorübereilenden Augenblicksausdruck festgehalten. Es läßt sich deshalb auch nur im Gesamtzusammenhang würdigen.



85. „Der silberne Moritz" aus dem Halleschen Heiltumsbuch. (Zu S. 211.)

Nicht versehentlich etwa habe ich den seit einigen Jahren aufgegebenen alten Namen des Bildes wieder ausgesprochen. Er ist nur allzu gut in der Entstehungsgeschichte der Kirche, für die das Gemälde bestimmt war, begründet. Es war Kardinal Albrecht kurz vor 1520 erst durch den Zufallsfund einer alten Legendenlesart, in der Erasmus als Bekehrer und Täufer des hl. Moritz figurierte, geglückt, diesen sonst ziemlich untergeordneten Heiligen — er ist einer der 14 Nothelfer — zum Mitpatron des durch alten Kult in Halle geachteten Mauren und der Maria Magdalena zu erheben. Schon durch die Erwerbung der Gebeine des Märtyrers sowie durch die Begründung einer Bruderschaft seines Namens, hatte der Brandenburger den Boden für die Erfüllung seiner Lieblingsidee bereitet, dem hochverehrten Rotterdamer Humanisten Erasmus eine Huldigung ersten Ranges zu erweisen. Er wollte dessen Namensheiligen neben Mauritius und Magdalena zum Patron der neuzugründenden Stiftskirche erheben. Das konnte er aber nur, indem er sich auf die Variante jener Legende berief, die von dem Verhältnis beider Männer etwas zu berichten wußte. Das Bild stand auf dem Mauritius-Altar. Die Taufe kann nicht gemeint sein. So bleibt also nur die Bekehrung. (17)

Die Aufgabe ist nach Art italienischer „heiliger Unterhaltungen" gelöst. Aber nicht wie eine Nachahmung, sondern fast wie ein Protest dagegen mutet diese Lösung an. An Stelle der bloß schönen leiblichen Existenz tritt die verinnerlichte psychologische Schilderung. Aus dem stillen Beieinander schöner Menschen ist eine geistvoll geschliffene Antithese von nordischer Schwerfälligkeit und südlichem Temperament geworden. Vor dem neutralen,



86. Die Bekehrung des hl. Mauritius durch Erasmus (das Hallesche Dombild). München, Alte Pinakothek.



87. Bildnis Albrechts von Brandenburg aus dem Halleschen Dombild.



88. Mauritius und Domherr aus dem Halleschen Dombild.



89. Ausschnitt vom Ornat des Erasmus aus dem Halleschen Dombild.



90. Die Rüstung des Mauritius aus dem Halleschen Dombild.



91. Drei Köpfe aus dem Halleschen Dombild.

dunklen Grunde, auf ungewöhnlich schmalem Raum, leuchten starkfarbig die Personen auf, zuvorderst die beiden Hauptheiligen Mauritius und Erasmus. Der Mohr, in schimmernd-stahlgrauer Rüstung (Abb. 90) — ein malerisches Wunder für jeden, der sie im Original gesehen hat — den goldenen Schmuck im Haar (Abb. 88), ist mit der, seiner Rasse eigentümlichen Lebhaftigkeit weit vorgetreten und gestikuliert mit der Hand auf seinen Kollegen in Christo ein. Der, als echter deutscher Prälat von schwerer Fülle des Fleisches, umwallt von goldstrotzender Kasel über purpurner Dalmatica und edelsteingezierter, wappenbestickter Alba (Abb. 89, 92), bleibt bedächtig in seiner Ecke, läßt den Mauren auf sich zukommen und hört in geruhsamem Phlegma der Argumentation zu. Wie das Echo seiner schwerfälligen Person steht ein dicker Kanonikus hinter ihm.



92. Wappenstickerei am Ornat des Erasmus aus dem Halleschen Dombild.

Auch das Temperament des Afrikaners klingt in dem prächtig ausstaffierten Armbrustschützen nach (Abb. 93). Solche Verdoppelung des Vorganges ist ebenfalls italienischer Kunst bekannt, nur, was Grünewald daraus macht, ist völlig neu. Wie er zu anderen Malen, etwa in Landschaftsbildern, die körperlich-seelischen Zustände der agierenden Personen gesteigert in analogen Formen der Umgebung wie ein musikalisches Thema „durchführt“, so hier: Die trotz aller afrikanischen Leidenschaft immer noch vornehme Disputation des Heiligen kehrt in wesentlich derberer Weise in den Hintergrundsfiguren wieder (Abb. 91).

In erzbischöflichem Ornat, als Erasmus, ist Albrecht von Brandenburg porträtiert (Abb. 87). Nicht so, wie ihn Dürer im Jahre 1518 dem Volk gezeigt hatte: „sic oculos sic ille genas sic ora ferebat“, obwohl auch Grünewald Wert auf die Notierung aller wesentlichen Züge seines Modells gelegt hat. Das Entscheidende, und von jeder Dürerischen Absicht Unterscheidende, ist aber bei Grünewald die Einstellung auf einen bestimmten Moment, dem zuliebe das Interesse für alle Einzelheiten der Gesichtsformung, welches bei Dürer so stark die Gestaltung bestimmt, gegenüber einer einzigen Hauptakzentsetzung zurücktreten mußte. Nur indem das Leben aller übrigen Details gleichsam für einige Zeit den Atem anhält, kann das Auge des Mannes den ausnehmend klugen, gespannten Ausdruck gewinnen, von dem das Porträt eigentlich lebt. Es heißt kaum zuviel gesagt, daß in der altdeutschen Malerei nichts ähnlich überzeugend „Augenblickliches“ existiert. Wenn diese im besten Falle imstande war, das Auge als Daseinsform zu geben, so hat Grünewald zum erstenmal den Blick als Aktion gemalt. Die Massen des Gesichts sind in der überraschendsten Weise als farbige Gesamtheit, unter Verzicht auf alle eingehende Detailgliederung, zusammengehalten. Das

ist kein Nachteil gegenüber dem plastischen Formreichtum Dürers. Denn einmal hält sich der Kolorist Grünewald dafür an den eigentümlich schwammigen Oberflächencharakter der Haut, die zwischen dem weißen Pallium und der gold- und graugestickten Mitra vor dem dunkelgrünen Hintergrund in schier unglaublicher malerischer Bravour schimmert; dann aber — und dies dürfte das Wichtigste sein — mußte ja für den Historienmaler das „Blicken", als Kerngedanke des Bildes, mit allen Mitteln herausgebracht werden. Der Mohr radebrecht in einer schwer verständlichen Sprache und bedient sich der erklärenden Gestikulation. Beim Zuhörer muß also das Auge einen großen Teil der Aufgabe übernehmen, die sonst dem Ohre zukommt. Dieser „aufhorchende Blick" des Kardinals stellt die eigentliche Verbindung zwischen den beiden Heiligen her, und man wird gestehen müssen, daß in keinem zweiten Bilde der altdeutschen Schule eine so naturfrische Beobachtung in annähernd gleicher Weise als Bildmotiv fruchtbar gemacht worden ist. Wie sehr das Gemälde in jeder Faser von der ganz momentanen Situation lebt, kann man sich klar machen, wenn man sich vorstellt, daß der Mohr plötzlich schwiege: Die feine, asymmetrische Rhythmik wäre sinnlos, der Blick des Erasmus verlöre die Spannung und damit das Gesicht jeden Ausdruck. Ein Fall, der bei ähnlicher Reflexion etwa Dürer gegenüber nie eintreten könnte. Denn dort ist stets das Dauernde bestimmend, und jeder Teil trägt seine eigene, durch keinerlei augenblickliche Situation bedingte Ausdrucksfunktion in sich selbst.

Der Weg, den Grünewald mit diesem Gemälde zurückgelegt hat, ist enorm, wenn man bedenkt, daß dieses Ziel in nicht ganz fünfundzwanzig Jahren erreicht worden ist. Die farbige Haltung ist der beste Spiegel des Gesinnungs- und Geschmackswandels. Daß sie sich in weit stärkerem Grade als die zeichnerische Formauffassung im Lauf der Jahre umgestellt hat, ist der stärkste Beleg dafür, daß wir es bei Grünewald mit einem malerischen Phänomen zu tun haben, zu dem es in deutscher Kunst damaliger Zeit keine Parallele gibt. Das Frühwerk der Verspottung kann man im guten Sinne des Wortes noch „bunt" nennen. Ein Sinn für Nuance ist zwar zweifellos vorhanden, aber er hat noch nicht viel zu sagen. Das ist im Isenheimer Altar schon ganz anders. Abstimmung der Tonwerte, Verknüpfung und harmonische Modulation übernehmen die Aufgabe, zwischen den prunkhaften Lokalfarben zu vermitteln. Nur: die Lust an der Farbe um ihrer Eigenschönheit willen mag noch nicht auf das dauernde Wirtschaften mit vollbesetzter Palette verzichten. Die Wandlung ist jedoch schon innerhalb des Gesamtwerkes zu beobachten. Die Versuchung des hl. Antonius wäre ohne verfeinerten Geschmack für Nuancen nicht zu denken. Sie bezeichnet darin eine Weiterentwicklung über die Kreuzigung hinaus. Dennoch! Man sehe nach, ob von der ganzen Farbskala ein Ton fehlt, und ob nicht ein jeder wenigstens einmal seine volle Klangstärke entfaltet. Der Wechsel in der Formauffassung von der Frühzeit zur mittleren Periode hält ziemlich gleichen Schritt mit der koloristischen Entwicklung. Denn es ist das Kennzeichen

der Isenheimer Arbeiten, gegenüber den Frühwerken in München und Basel, daß auch die Komposition von einer relativ geringeren zu immer besonnenerer, klarerer Strenge fortgeschritten ist. Das Hallesche Dombild aber zeigt den letzten Schritt. Wie es, bei aller Einfachheit der Haltung, in der Komposition zu einer aufs subtilste ausponderierten Rechnung übergeht, so zeigt auch die Farbe ein Zurückdämmen alles Lauten. Statt der vollen Palette haben ganz wenige Farben die Herrschaft angetreten; dafür liegt die Feinheit in der Abschattierung und tonigen Verbindung. Man möchte von monumentaler Kammermusik sprechen, wenn es nicht so paradox klänge. Wo gibt es in deutscher Malerei eine ähnliche Durchführung des nuancierten Rot von links nach rechts herüber? Wo einen ähnlichen Zusammenklang von Goldbrokat und mattem Silbergrau? Wo ist überhaupt einmal der zarte, mehrfach gebrochene Lichtreflex in einer Stahlrüstung so weich gemalt worden? Gewiß, der Grünewald dieser Jahre kann auch einmal derb zugreifen. Das beweist die Beweinung in Aschaffenburg. Ein anders gearteter Stoff verlangt diese andere Ausdrucksweise.



93. Begleiter des Mauritius aus dem Halleschen Dombild.

Diese Halleschen Schöpfungen sind keine Alterswerke. Es sind reife Erzeugnisse eines Genius, dem noch alle Wandlungsmöglichkeiten offen standen. Im ungefähr gleichen Alter hat Dürer seine Meisterstiche und seine Florentiner Apostel, Holbein seinen Norfolk und Heinrich VIII., Michelangelo seine besten Figuren für das Juliusgrab und Rembrandt die Berliner Susanna, den Bürgermeister Six und den barmherzigen Samariter geschaffen. Grünewald war es vom Schicksal verwehrt, wie jene, auf dem hoffnungsreichen Wege weiterzuschreiten; sein Licht erlosch, wohl, weil die zu helle Flamme den Brennstoff des Lebens vorzeitig aufgezehrt hatte.

VIII. Die Handzeichnungen.

Wenn Wölfflin von Grünewald, im Gegensatz zu Dürer, bemerkt, daß neben seiner unerhörten Ausdrucksgewalt, die vor keiner „Unrichtigkeit" zurückscheut, Dürers Handrisse leicht akademisch anmuten, so gilt dies für Graphik und Malerei unseres Meisters gleichermaßen. Es ist damit noch nicht das Besondere gesagt, das die Eigentümlichkeiten im Charakter des Zeichners zusammenreißt, so, daß wir sie überzeugend bis in die geheimste Verflechtung seines Wesens zu greifen vermögen. Dazu bedurfte es eines weiteren Wortes, eines blitzenden, wie es nur diesem großen Schauer der Formgeheimnisse so scharf geschliffen zur Hand sein konnte: „Neben seinen Zeichnungen wirkt die Linie Dürers fast nur mit einer neutralen Schönheit."
Die Linie gleichsam auf ihre letzte Möglichkeit an Ausdruck, ornamentalem Reiz und lichter Klarheit ausgelaugt und daraus dann ein rhythmisches System letzter klassischer Schönheit geschaffen zu haben — den Ruhm hat Grünewald freilich Dürern nicht rauben können oder — wollen. Zwar kennt auch der Aschaffenburger den mit Gefühl getränkten, sprechenden Kontur, der bald wie in leidenschaftlichem Aufbegehren sich bäumt, bald, entkrümmt, gradaus jagt in gestreckter Karriere, Hindernisse überhastend oder umspringend, am Ziel im Überschuß der Kräfte sich überschlagend, sich aufrollend, zuckend. Kennt auch das Heranwogen der Linienmassen, die, dem Meer gleich, an den Rändern des Raums brandend sich brechen, verrinnen, vertropfen. Ist dem Nürnberger in solcher poetischen Linienbildpracht eigenornamentalen Ausdrucks sogar überlegen, was das Temperament betrifft. Eins aber gibt es bei ihm nicht, was die Größe des Graphikers Dürer zu einem Teil ausmacht: die schön gegliederte Kadenz, die metrisch gebundene Melodie der Linie und — die gestalterische Konsequenz, die im Bereich des Linienstils keine Form duldet, wenn sie sich nicht in das System des allgemeinen Linienorganismus auflösen läßt. Grünewald legt nie mit jener am Kupferstich geschulten, klaren Folgerichtigkeit Einschlag und Kette seines Liniengewebes in offener Faktur auseinander. Schließt auch nicht jeden Lichtfleck und alles Dunkel zu Sonderschönheiten zusammen, die sich dann wieder sammeln zu separaten Systemen. Nie findet man bei ihm die Gewohnheit Dürers befolgt, alle Linienströme planvoll genau in die Richtung des



93a. Magdalena. Berlin, Sammlung Julius Licht. (Zu S. 180.)

plastisch Gerundeten einzuschalten oder alle Schraffurlagen in ein Schema prägnant umschriebener Faltenpläne einzupassen.
Denn sein Malerauge ist andrer Art. Des Masseneindrucks zumeist oder der Massenbewegung sucht er Herr zu werden und haftet darum nicht am Teil, wo es das Geflecht im Ganzen gilt. Genug wenn er — als Sohn seiner linear gerichteten, optisch gefesselten Zeit — der Linie wenigstens als Saum der Form Führerfreiheiten beläßt. Damit ist aber ihr Recht als Individualität zu Rande; in allem übrigen gilt sie nur noch als Kollektivbegriff, als Linienschar. Denn nun haben allein die Massen und Töne das Wort. Das Wohlgefallen am Ton und seinem rastlosen Wechselspiel ist typische Eigentümlichkeit des Malers; nicht des Griffelkünstlers, dessen Stil aus der Freude am Glanz kraftvoller Kontraste und den Sprachfähigkeiten des gespitzten Instruments gefügt ist. Der erschöpfende Eindruck eines Dürerschen Federspiels, einer Zeichnung irgendwelcher Art, eines Stichs oder Holzschnitts, hängt nicht so sehr ab von Ton und Farbe des jeweiligen Materials, als vielmehr von der Tiefe des satten Strichs und der Macht, die aus dem prächtigen Gegensatz des glänzenden Papiers herkommt. Diese aufs äußerste gesteigerten Differenzierungen bedingen die von Dürer gewollte Wirkung. Die Klarheit im kontrapunktischen Gefüge, das selbst im Rausch restlos entfesselten Gefühls nie seine kristallinische Struktur verschleiert, macht Dürer geradezu zum unmittelbaren Gesinnungsgenossen des Musikers Bach. Wo, von der langhinlaufenden Linienbahn bis zum verknäulten Kleinwerk der Auszier, oder vom kraftschwellenden Klang bis zum vibrierenden, verschwebenden Hauch des Vortrags, nicht dennoch alle Form erkennbare „Fuge" des reinen Urelements der Linie bleibt, da ist die Komposition um ihr Bestes gekommen.
Als habe Dürer jede Einmischung fremder malerischer Eigentümlichkeiten von vorn herein aus dem Ausdrucksbereich der Zeichnung fern halten wollen, beschneidet er gleich alle solche Möglichkeiten durch die Wahl seines Materials. Blaues und bläulichweißes Papier, kalt im Ton, gleichtemperiert in seiner Kühle den kalten Griffelfarben, — so kann jenes Spiel von konträren Skalen gar nicht aufkommen, das Grünewald, wo sich nur irgend Gelegenheit bietet, ergreift und bis ins letzte auskostet. Dessen Tonwirkungen sind getränkt mit Temperaturgegensätzen, sind so farbig, wie nur irgend eine seiner Malereien. Wenigstens für ein Auge, das farbig zu fühlen versteht. Der braune, okerfarbne oder gelbe Grund seines Papiers soll durch seine Wärme gleichsam schon den allerersten Formgedanken zu gegensätzlicher Ausbeutung der kalten, grauen Kreidetöne zwingen. Die satte Schwärze, die Dürer liebt, gibt es bei ihm nur als Subbaß, als Pedalton, zuweilen im tiefsten Schatten von sammtener Pracht. Bezeichnenderweise benutzt er ein Material von mittlerem Ton. Grau ist seine bröckelige Kreide, die er meist in sehr feinem, bleistiftartigem Strich führt. Doch hat er Kreiden sehr verschieden im Härtegrad gehabt, die er, bewußt wie nur einer, zu staunenerregenden Steigerungen verwendet. Stets ausgehend vom primären Gegensatz des warmen Grundes, so daß aus diesem und dem Spiel des verschieden grauen Griffeltons schon ein prachtvoller Farbenreichtum erwächst,



94. Studie zum Sebastian. Dresden, Kupferstichkabinett. (Zu S. 186 ff.)

vollendet er ihn zuweilen durch den kühn dazwischen gemengten, hitzenden Rötel, dessen natürliche Wärme, wo sie allein noch nicht hinreicht, zu urplötzlicher Glut gezwungen wird, wenn er, zugleich zur Höhung des Reliefs, eisiges Deckweiß mit dem Pinsel hineinwischt. Der weiße Tuschton auf dem warmen Grunde greift frisch über die Grenzlinien zeichnerisch geklärter Form weg, rücksichtslos selbst deren Ränder zerreißend.
Ist dieses Denken in Tönen schon beispiellos in jenen altertümlich gebundenen Tagen, so ist die Ignorierung plastischer Gesetze ganz ohne Gleichen, nicht nur im Gedanken an Dürer, sondern an das Jahrhundert schlechthin, das zwischen den Möglichkeiten, die Pinsel und Palette boten, und dem engen Gebot plastischen Gestaltens noch kaum einen Unterschied sah. Doch sind noch andere Gründe dafür da, daß Grünewald Stift und Feder — Dürers bevorzugtes Werkzeug — vermeidet. Das durchsichtig helle Rinnen der Reißfeder verlangt, daß selbst das Flüchtige sich verfestige, daß die Schraffuren sich in planvolle Systeme prägen lassen und daß, statt huschender Schatten und springender Helligkeiten, das Ganze sich, eingeschlossen in geschärfte Grenzen, nach Reih und Glied scheide. Dürersche Linienlogik forderte aber sogar vom malerisch Möglichen, Aufgabe seines Eigentümlichsten. Dinge durchaus unlinearen Charakters, die nur mit den Mitteln des frei entlassenen Tons ganz zu treffen gewesen wären, sollten, linienthematischer Tradition zuliebe, sich Umdeutungen gefallen lassen in einen Typ, der weder der Wahrhaftigkeit des losgebundenen Lebens entsprochen, noch zu einem bewegten Bilde — dessen Wesen gerade das unbegrenzt Fließende, dauernd Veränderliche ist — irgendwie tauglich gewesen wäre. Darin liegt wohl auch der Grund, weshalb Grünewald, dessen Gefühl für das Stoffliche der Formen demjenigen Dürers doch mindestens gleich fein geartet war, nicht wie jener nach stechermäßiger Stilisierung der Oberflächen und ihrer Grenzen sucht. Er kennt nicht das gestrählte Haar, reizvoll bewegte Lippensäume, scharfrandige Nasenrücken, kühngekantete Brauenbögen, subtile Reifen um Augenlidränder, abgezirkelte Pupille und spiegelnde Iris, von deren radialen Strahlen bei Dürer nicht einer fehlt, kennt nicht das Kleinwerk knittriger Brüche und blinkender Grate im Gefält. Dies alles — großartiges Zeugnis graphischer Selbstzucht im Stile Dürers — soll man bei Grünewald nicht suchen. Sein Malerblick blitzt — modulierend mehr denn modellierend — über tausend Tongrade hin, gleitet mühelos von Licht zu Licht, tastet sich nicht über Höhen und Tiefen, gebunden an Liniengeleise und sichere Bahnen. Aber so hastig die Hand, so unfehlbar ist auch der Griff, dem nichts entschlüpft, was sie schlagfertig dem Leben entreißt und zu letzter packender Ausdrucksgewalt prägt.
Wer von Dürer kommt, dem scheint Grünewald planlos. Weil seine Linienscharen, geradlinig offen, gekreuzt oder verknäult, regelwidrig über das Runde wie über das Eckige hinlaufen, nirgends haftend, entfestigt wie die Form, die selbst flüchtig zerrinnt, wo die Gewalt des Lichts es gebietet. Dennoch fühlt man in solchen Fällen genau den Zwang. Sei es ein Schlagschatten, der die Zersetzung schafft, oder ein Glanzlicht. Wo es vom Schatten zum Hellen Brücken zu schlagen gilt, da werden sie von prickelnden Häkchen und Punkten



95. Armstudie zum Sebastian. Kreide. Göttingen, Sammlung Ehlers. (Zu S. 186ff.)

gebaut. Oder die Mittel treten gehäuft, massig übereinander auf. Gewischte Schattentöne treten unmittelbar unter engen Schraffuren zutage, um dann wieder aufgezehrt oder zerschnitten zu werden von spitzigen Lichtern, die, unbekümmert um Klarheit des Umrisses und plastische Prägnanz, der kühne Pinsel kalt in die wärmeren Schatten spritzt. Es ist eine Irrationalität in der Zeichnungsweise Grünewalds, wie sie mit ähnlicher farbiger Durchgeistigung und zwingender Drastik der einfachen Ausdrucksmittel erst bei den Impressionisten des barocken Holland wieder bemerkbar wird. Doch hat er darin auch einen Vorgänger gehabt, den großen Anonymus des XV. Jahrhunderts, das andere Rätsel des Mittelrheins: Den Meister des Wolffegger Hausbuchs, den man auch den Meister des Amsterdamer Kabinetts nennt.

Den rund 1200 Zeichnungen Dürers haben wir heute wenig mehr als ein Dutzend von Grünewald gegenüberzustellen. Und jeder, der am Riesenwerk des Isenheimer Altars etwas von der rollenden Hast des Schaffens und des Meisters gierigem Griff nach jedem der in Fülle rasch vorüberfliehenden Gesichte erfahren hat, wird ohnehin wissen, daß diese paar Blätter, als Resultat solch ungeheurer Arbeitskraft, nur zurückgelassene Brocken eines seit Jahrhunderten abgetragenen Mahls sein können. Was uns verloren gegangen ist, weil Grünewald zu lange aus dem Gedächtnis der Menschheit gelöscht war, mögen wir zum Teil aus Nachrichten entnehmen. Die Inventare des Amerbach-Kabinetts in Basel zählen 20 Blätter auf, von denen wir keins mehr kennen. Von den im Auktionskatalog der Leipziger Sammlung Winckler i. J. 1815 namentlich aufgeführten 11 Grünewaldzeichnungen — Hände- und Fußstudien — ist nur ein Blatt, dessen zwei Hälften in Göttingen und Dresden liegen, erhalten. Als schlimmsten Verlust aber müssen wir den eines ganzen Buches beklagen, das Grünewalds Schüler, Hans Grimmer, mit systematischem Sammeleifer zusammengebracht hatte. Es kam an Phil. Uffenbach und wurde von diesem an Albr. Schelkens in Frankfurt verkauft, wo Sandrart es gesehen hat.
Ein Blatt, das, wie ich glaube, tatsächlich aus dieser Quelle stammt (18), ist der Öffentlichkeit, seit seiner Publikation durch S. Colvin i. J. 1909, bekannt: Die große Studie zu einer, durch das aufgelöste Haar als Magdalena gekennzeichneten, betenden Frau (Oxford) (vgl. das Titelbild). Das leider an den Seiten und wohl auch unten stark verschnittene Blatt gehört zu den großartigsten Zeichnungen, die wir von Grünewalds Hand besitzen, und ist einem anderen in der Berliner Sammlung Licht (soeben von M. J. Friedländer publiziert) (Abb. 93a) aufs engste verwandt. Auch ohne das ausdrücklich beigeschriebene Zeugnis, daß der Maler damals „Kurmainzischer Hofmaler" gewesen sei, würde die unendlich differenzierte, breite und tonige Auffassung, sowie der bei aller scheinbaren Zwanglosigkeit so strenge architektonische Aufbau der Massen nach der Nähe des Erasmus-Mauritius-Bildes, also der Spätzeit um 1525, verlangen. Der heute vom Ganzen nur noch zu gewahrende Bruchteil läßt vollkommen jene ganz reife Konsequenz, mit welcher der späte Grünewald ein



96. Kreidestudie zum Antonius des Einsiedlerbildes. Göttingen, Sammlung Ehlers. (Zu S. 206.)

Bewegungsmotiv — die von unten und von den Rändern her in jeder Linie vorbereitete, gleichsam zusehends „wachsende“ oder „werdende“ Neigung des Hauptes — aus der Linienform und den Tonschiebungen entwickelt, erkennen. Samt den überreich differenzierten Schattentönen und farbigen Nuancen werden Schulter, Hals und Gesicht von streng tektonischem Kontur beherrscht. Von dem fast geradlinig symmetrischen Schleiersaum nach innen zu über Falten und Haarwellen bis zu den Gesichtsflächen steigert sich die Bewegung zusehends. Bewegter werden die Formen, bewegter die Töne. Außergewöhnlich reich und doch wieder unendlich einfach, weil eins aus dem andern so logisch folgt. Wie z. B. über den unterlegten Wischtönen die feinen Kurven der Schraffur sämtlich nach der Mitte streben, das gibt dem Ganzen Stetigkeit, Richtung und fördert zugleich die Bewegungsillusion.

Wunderbar einfach und ausdrucksvoll steigt die Hauptgebärde als fließende Bewegung von unten nach oben auf, leichter und leichter werdend. Aus der schwerfälligen Schrägen des Gürtels unten löst sich der rechte Arm in entschlossener Diagonale; Kragenschlitz, Kinnschatten und Breitengliederungen des Gesichts nehmen sie bestätigend auf und lassen sie aufwärts verklingen. Daß auch in den Silhouettenmotiven die äußerste Strenge und Sparsamkeit herrscht, ist für den Spätstil Grünewalds selbstverständlich. Wir übersehen das ungewohnte Korrespondieren von Binnen- und Außenkonturen heute leicht, obgleich die lichte Schaubarkeit des Ganzen zum großen Teil gerade darauf beruht, daß z. B. der Umriß des Schleiers, links, genau der oberen Grenzlinie der Hand auf dieser Seite, und ebenso rechts, der andern Handsilhouette entspricht; oder, daß die Ärmelöffnungen, bei der nach außen liegenden nach außen, nach innen aber bei der nach innen gerichteten Hand, verlaufen.

Viel wäre über diese überreiche Schöpfung noch zu sagen, ohne Hoffnung, sie dennoch dadurch zu erschöpfen. Es mag drum bei ein paar Hinweisen bleiben. Für die Eigenart der Formauffassung und den Darstellungsstil des späten Grünewald wie als Beleg für sein schon mehrmals betontes physiologisches Verständnis des Körpers und seines organischen Wachstums kann es kaum ein klareres Beispiel geben als den Kopf der Oxforder Magdalena. Was an der Darstellungsweise zunächst auffällt, — und man kann das auch geradezu als stilistisches Erkennungsmerkmal der Spätwerke nehmen — ist die eigentümliche Kontinuität der konkaven und konvexen Wölbungen, die in unaufhörlichem Ineinandergreifen die prachtvolle Rundform des Schädels aufbauen. Lineare Abgrenzung einzelner Zonen: am Auge, an den Nasenflügeln, den Lippen oder wo sonst sie von all den Zeichnern dieser Zeit gebracht werden, kennt er nicht. Man muß Holbeins oder Dürers Kopfstudien daneben sehen, um den ganz unerhörten Fluß dieser Rundungen recht zu ermessen. Typisch ist die eigentlich lippenlose Mundspalte, wo das Interesse des Malers ausschließlich auf die ununterbrochene Verbindung mit allen anschließenden Formteilen gerichtet ist. Der Mund ist ihm nichts anderes als der runde Rand um eine schmale Dunkelheit, über welchen die Haut ins Innere strebt, so, wie sie sich sonst über die



97. Kreidestudie zum Antonius des Einsiedlerbildes. Dresden, Kupferstichkabinett. (Zu S. 206.)

Wangenhügel, den Nasenrücken, die Schläfen oder Ohren wölbt. Die Augen: dunkeltonige Kuppen, deren Senkungen nach allen Seiten vollkommen grenzenlos mit den umgebenden Tönen verschwimmen. Das Hauptleben der Berliner Magdalenenzeichnung steckt im Gesamt von Hals- und Schulterpartien sowie in dem wunderbar duftig behandelten Haar. Arme und Hände, verglichen etwa mit denen der Studie zum Isenheimer Sebastian, zeigen den Abstand des Formgefühls zwischen diesem spätesten und jenem mittleren Stil Grünewalds. Aus alledem spricht eine, gerade in der einfarbigen Zeichnung besonders frappant zutage tretende, malerische Subtilität, die jedem, der nur einigermaßen den trennenden, gliedernden, fast möchte man sagen: mosaizierenden Stil der Linearisten des XVI. Jahrhunderts kennt, vollkommen unbegreiflich anmutet. Und wenn man nach solcher Nahbetrachtung dann wieder von dem Blatt zurücktritt, so ist es fast das Allerunbegreiflichste, wie all diese zahllosen Feinheiten sich der zusammenfassenden tektonischen Gesamtanschauung mühelos und bis ins letzte klar unterordnen.

Man spricht hier, ohne damit über den etwa beteiligten Kolorismus etwas sagen zu wollen, von dem malerischen Stil Grünewalds. Daß es zugleich ein ausgesprochen koloristischer ist, und daß die koloristischen Momente diese malerische Ausdrucksweise sehr erheblich mitbestimmen, sollte aber darüber nicht vergessen werden. Gerade bei dem späten Oxforder Blatt muß das bemerkt werden. Allerdings vermag selbst die beste Reproduktion nicht annähernd so, wie das Original, eine wirkliche Vorstellung von dem, vom zartesten bis zum vollsattesten Klang über alle Zwischenstufen souverän gebietenden Kreidestrich zu geben, dessen kalter, grauer Ton, in unendlicher chromatischer Fülle abgestuft, immer neue Kontrastverbindung ausgeprägt farbigen Charakters mit dem warmen, gelblichen Papierton eingeht. Was bedeutet dem gegenüber zuletzt überhaupt der Umriß! An einzelnen Stellen (dritter Finger der rechten Hand bei der Oxforder, Wangen-, Haar- und Oberarmpartie gegen das Licht hin bei der Berliner Zeichnung) wird er bis auf ein kaum sichtbares Minimum reduziert. Nur die leisesten Tondifferenzen — und doch wie bestimmt! — von Fleisch und Gewandton sprechen da in Gegensätzen. Ohne je ausführlich zu werden, gibt Grünewald dann mit undefinierbaren technischen Handhaben das Stoffliche der Oberflächen bis zur vollkommenen Illusion. Die ledern-rissigen Innen- und die spröden, „aufgesprungenen" Außenflächen der erstaunlich lebenswahren, etwas derben Hände seines Modells geben über diese besondere Seite der reifsten Grünewaldischen Formauffassung lehrreichen Aufschluß.

Eine gewisse große Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß wir in dieser, dem Stil nach ja dem Erasmus-Mauritius-Bilde nahestehenden Zeichnung den einzigen Rest eines (ausgeführten?) Gemäldes zu erblicken haben, das, als Gegenstück zu dem genannten Gemälde, für den gegenübergelegenen Altar der Patronin Magdalena in der Stiftskirche zu Halle bestimmt war (19).

Die Magdalenenstudien sind die einzigen Zeugnisse des ganz reifen Zeichners Grünewald, die auf uns gekommen sind, denn so ungewiß, angesichts der großen Lücken im



98. Maria mit Kind und Engel. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 186 ff.)

Werk des Malers, die Ergebnisse des Versuchs, die übrigen Blätter nach Entstehungsjahren genau zu ordnen, ausfallen müssen, so sicher ist es doch, daß keines der andern Blätter etwas von dieser späten Formfülle besitzt. Nur in einigen Fällen vermögen wir überhaupt die sichere Beziehung zu datierbaren Gemälden herzustellen. Zunächst natürlich bei den Studien zum Isenheimer Altar (Dresden und Göttingen), von denen im Katalogteil noch weiterhin die Rede sein wird. Die Sebastianshände (Dresden; Abb. 94, 95) geben den besten Maßstab für den immensen Abstand des Formgefühls zwischen 1510 und 1525. Zwar wird man gleichzeitig auch Dürersche Hände — wir haben ziemlich genaue Zeitgenossen unter den Studien zum Helleraltar (z. B. L. 507 Wien) — daneben halten müssen, um, am Gegensatz zu ihrer mikroskopischen Modellierung bei gleichzeitiger Übersetzung aller Form in die subtilste Linienornamentik, Grünewalds verallgemeinerndes, malerisches Aufeinmalsehen ganz fruchtbar aufnehmen zu können. Dann aber wird man sich wiederum nicht verhehlen dürfen, wie unendlich klein, fast möchte man sagen zierlich, all dieses spitze, dünne Linienwerk des mittleren Grünewald klingt neben den rauschenden Registern, die für den Vortrag der Oxforder Magdalenenhände gezogen worden sind. Der Grünewald von 1510 ist zwar exakter im Einzelteil, — die Oberarmstudie in Göttingen mutet (namentlich fällt das am linken Ellenbogen auf) fast so an, als seien Knochen und Muskeln jeweils gesondert studiert — aber der breiter und viel allgemeiner aufnehmende Maler von 1525 bringt dafür, durch das engere Nebeneinander der stärksten Tonkontraste, ein im Ganzen überzeugenderes, wahrhaft zuckendes Leben zum Ausdruck, das der subkutanen Analyse von 1510 entraten kann, weil es durch gestalterische Phantasiefülle künstlerischen Ersatz bietet. Ganz deutlich ist der malerische Reichtum — zugleich aber auch der üppig-barocke Pomp des rhythmisch bewegten Helldunkels — in den, vermutlich zum Aschaffenburger Altar gehörigen Studienblättern, dem knieenden König (Maria auf der Rückseite) (Berlin) und dem stehenden Heiligen (Wien), gegenüber den Blättern der Isenheimer Zeit im Wachsen begriffen (Abb. 98—100). Ein Vergleich zwischen dem Göttinger Antonius und dem Wiener Josef in Hinsicht der Gewandwiedergabe belehrt über den Weg zu immer rücksichtsloserer Übertönung aller plastischen Grenzkonture durch das aller Fesseln entbundene Licht. Der knieende König mag zum Vergleich hinzugezogen werden. Ganz abgesehen von dem neuen Pathos übermäßig breitentfalteter malerischer Gewandmassen, — man denkt an Rubens oder van Dyck und findet kaum mehr den Konnex zur Dürerzeit — ist die zuckende und sprühende Leichtigkeit, mit der jetzt der Tuschpinsel das Weiß in die knisternden Glanzstoffbrüche tupft, von unvergleichlich neuartigem Reiz gegenüber dem, der Intention nach vielleicht sogar reicheren, in der Wirkung aber sehr viel trockeneren Antoniusstil. Grünewalds Auge war bei dem Josef befähigt, größere Flächen zusammenzusehen. Die tonige Wirkung, trotz mannigfaltigster Nuancen im Mantel (über dem rechten Oberarm des Josef), ist ruhiger als irgendetwas ähnlich Beabsichtigtes beim Antonius, weil dort die Wischtöne differenzierter,



99. Huldigender König. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 186 ff.)

die Glanzlichter aber gleichmäßiger sind, und deshalb keine rechte Einheit des Eindrucks zustande kommt. Auch sind die Überleitungen im Isenheimer Stück weniger sicher im Tonverhältnis. Der Grünewald des Göttinger Blattes häuft noch die unmittelbar benachbarten Kontraste tiefsten Dunkels und höchsten Lichts, während er beim Josef zu sparen und deshalb auch in völlig neuer Weise psychologisch zu spannen weiß. Ein ununterbrochenes, allmähliches Crescendo vollzieht sich von den Glanzlichtern der Falten unten am Boden bis hinauf zur stärksten Helligkeit auf der Schulter. Gleichermaßen werden jetzt die tiefsten Töne mit äußerster Sparsamkeit zurückgehalten. Ja, die eigentliche Vollkraft der sammtenen Schattentiefen liegt überhaupt außerhalb des Figürlichen, in der landschaftlichen Folie, die nun, einer neuen Auffassungsweise entsprechend, nicht nur in formal-plastischem, sondern auch im Sinne wirklich fließender Lichträumlichkeit, unlöslich durch Tonverhältnisse mit der Gestalt verschmolzen wird. Ein eigenartiges Zeugnis hierfür legt die Zeichnung des Königs (Berlin) ab, dessen durchweg in ruhigen Halbschatten einbezogenes (dennoch aber unmerklich nach vorn in immer tiefere Dämmerung eintauchendes) Mantelgepränge nur an einer einzigen kleinen Stelle im Hintergrund — und da zugleich zusammen mit dem Schaft eines Bäumchens — vom hohen Licht getroffen wird. Wodurch nicht nur der Akzent vom Figürlichen abgelenkt und auf den Totalraum eingestellt, sondern auch der stoffliche Unterschied, etwa zwischen Holz und Tuch, so gut wie vollständig aufgehoben wird.

Auf Grund der im Verlauf unserer bisherigen Betrachtung angedeuteten Erkenntnisse über die graphische Stilentwicklung Grünewalds läßt sich wohl, vor allem an Hand der Gewandbehandlung, über die zeitliche Stellung und die besonderen Eigenschaften der einzigen Reste des ehemals so berühmten Frankfurter Verklärungsbildes, die zwei Studien zu den Aposteln Petrus und Jakobus (Dresden, Kupferstichkab.), Klärendes sagen (Abb. 101, 102). So ganz von Leidenschaft erfüllt die körperliche Erregung der beiden Jünger zur Darstellung kommt, so relativ leidenschaftslos und kühl sind die erkennbaren Züge der „Handschrift", die jede Formveränderung, in sehr feinen Kreideschraffuren, über sorgsam gewischter Vormodellierung, spitz und leicht mit der gewissenhaften Empfindlichkeit eines Seismographen registriert. Eine wenigstens ungefähr ähnliche „Objektivität" im Manuellen weist von allen bisher besprochenen Studien einzig das Sebastiansblatt auf. Doch läßt sich kaum verkennen, daß dort von der bedächtigen Akribie und der eigenartig auffallenden Sorgsamkeit der Mache, die an den Glanzlichtern des Jakobus so gut festzustellen ist, kurz, von der, im Vergleich zu Grünewalds sonstigen Arbeiten, befremdlichen Härte und Brüchigkeit nichts mehr zu bemerken ist. Die tonig gesammelte Ruhe der Aschaffenburger, die Weichheit der Isenheimer, vor allem aber die in letzteren wenigstens bereits einsetzende Lichtraum-Auffassung fehlt diesen Blättern, in denen sich dafür linienhaft betonte Ränder, brüchiges Gefält und starke perspektivisch-plastische Tendenzen mit gehäufter gerade oder kurvig geführter, gekreuzter und einfacher Strichlagentechnik als Stilkennzeichen hervorheben. Bis auf die



100. Anbetender Heiliger. Kreidestudie. Wien, Albertina. (Zu S. 186ff.)

starke Grenzlinienbetonung bieten die Hellerflügel-Heiligen die nächsten (bis in genaue Themenähnlichkeit der Falten gehende) Analogien, worüber selbst der größere Schmelz und das Format dieser Gemälde nicht hinwegtäuschen darf. Und man besinnt sich zur rechten Zeit, daß Sandrart, dem offenbar die „Verklärung" von allen Werken Grünewalds den nachhaltigsten Eindruck gemacht hat, das Jahr 1505 als den Termin für des Meisters beste Wirksamkeit nennt. Das in Wasserfarben ausgeführte Gemälde hat ja zweifellos längere Zeit zur Ausführung gebraucht, und die stand nach Vollendung der Heller-Bilder — also nach 1509 — für Grünewald nicht mehr zur Verfügung. Es wäre nicht das erste Mal, daß ein Biograph, ohne es zu wollen, uns das genaue Datum eines Bildes verriete, indem er ein, zu seiner Zeit in der Tradition wohl noch feststehendes Jahr der Anbringung des Gemäldes als Zeit für des Malers Blüte nannte. Zum Jahre 1505 paßt der Stil der Entwürfe des Verklärungsbildes jedenfalls durchaus.

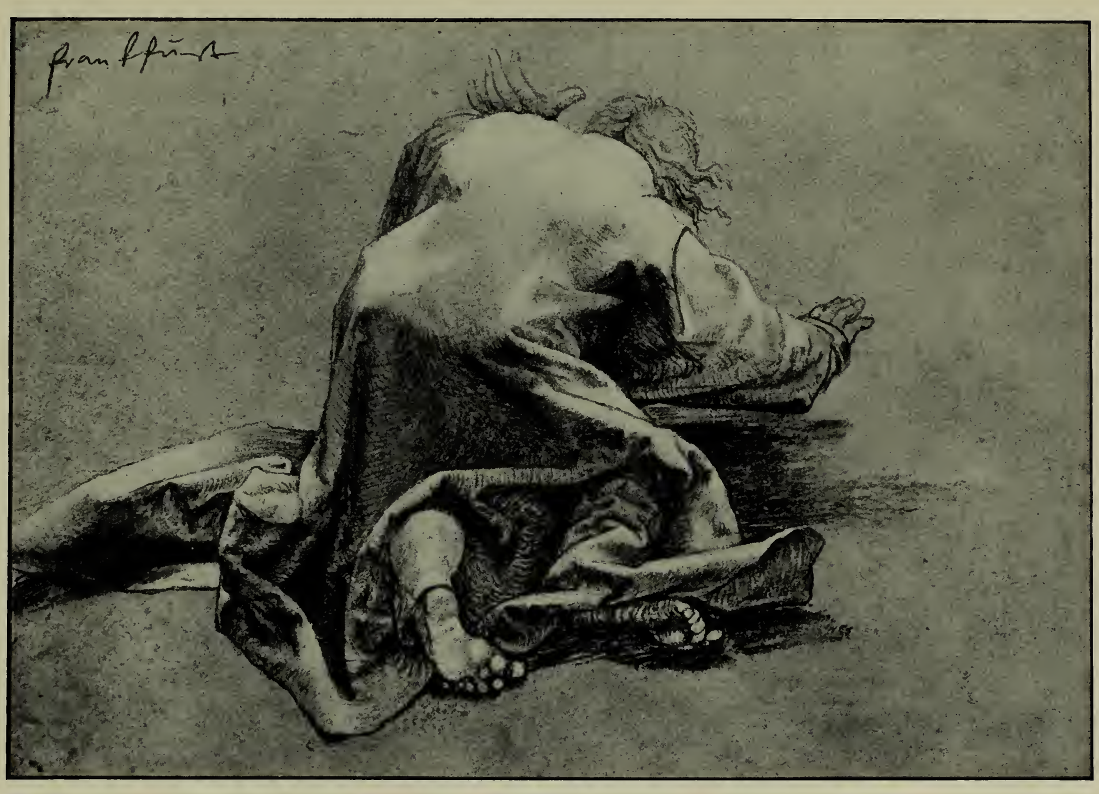
Eine arg mißhandelte, ausgeschnittene, auf andern Grund geklebte und dann übermalte Gestalt, die, in üppigem Gewandschwall fast versinkend, mit der Rechten nach oben weist und mit der Linken gestikuliert (Berlin), ist zuletzt als „h ö h n e n d e r P h a r i s ä e r" angesehen worden (Abb. 103). Eine ähnliche Holbein-Figur (Abb. bei Schmid Textbd., S. 261) scheint das zu bestätigen. Doch muß das Knien und das, m. E. weniger höhnische, als vielmehr erstaunte, Gesicht bedenklich machen. Ohne der Vermutung, an deren Statt ich nur eine andere, ebenso unbeweisbare bringen kann, widersprechen zu wollen, möchte ich doch die tatsächlich vorhandene Möglichkeit aufzeigen, auf Grund des Stiles, dessen riesenhaft zusammenfassende Faltenbögen und dessen heute noch wirkungsvolles, außerordentlich starktoniges Spiel warmer und kalter differenzierter Töne, ebenso wie die Technik, eine unmittelbare Verwandtschaft zu den mutmaßlichen Aschaffenburger Studien von 1517—19 aufweisen, diesen Entwurf ebenfalls mit dem Maria-Schnee-Altar zusammenzubringen. Der linke verschollene Flügel kann nämlich, wie Schmid bemerkt, sehr wahrscheinlicherweise, als Gegensatz zur „Gründung von St. Maria Maggiore", die Vision des Patriziers Johannes, die der Gründung voranging, gezeigt haben. Und daß die Haltung — das erstaunte Hinaufweisen aus dem Knieen vor allem — hierfür, entweder bei Johannes selbst, oder bei einem Miterlebenden, sehr wohl denkbar ist, wird durch die nicht unähnliche Gestalt auf dem erhaltenen Freiburger Bild bestätigt: ich meine den Mann auf der Treppe des Palastes zur Linken, der ebenfalls mit erstaunter Gebärde auf die Madonna hinweist (Abb. 66). Für den andern Fall ist immerhin zu bedenken, daß wir vorläufig nichts von einer „Vorführung Christi", in welcher der Pharisäer hätte figurieren können, wissen.

Was nun an Zeichnungen noch übrig bleibt, sind Kopfstudien, die sich ohne Mühe den gewonnenen Resultaten einreihen lassen. Ein Teil sogar darf wiederum als zusammengehörig betrachtet und die ganze Gruppe als Entwurf zu dem Teil eines bislang nur urkundlich bekannten Werks betrachtet werden.



101. Petrus der Jünger. Kreidestudie zur Verklärung Christi. Dresden, Kupferstichsammlung. (Zu S. 118 ff., 188 ff.)

Doch ist zuerst von der prachtvollen Studie zum Kopf einer lächelnden Frau (Louvre) zu sprechen, in deren, von hüpfenden Reflexen, Halbschatten und -lichtern umspielten Formen die unmittelbare Gegenwart des allermomentansten Lebens mit viel spontanerem Temperament festgehalten ist, als das dem langsamen, bedächtigen Dürer, dem diese und die folgende Zeichnung auf Grund eines gefälschten Monogramms zugeschrieben worden sind, je möglich wäre (Abb. 104). Durch die frappante Ähnlichkeit der Faktur, vor allem der Strichführung legitimiert sich das Blatt als eine dem Sebastiansentwurf von 1510/11 nächst verwandte Studie Grünewalds. Aber anders als in der formsuchenden, zur Erweiterung physiologischer Erkenntnisse geförderten Studie nach den Armen seines Aktmodells in Isenheim, anders auch als in den, dem Lichtdarstellungsproblem gleichsam auflauernden Gewandentwürfen, spürt man in dieser wirklich einmal intimen Zeichnung ein Wollen von geistiger Art, wie es zwar bei Grünewald im Grunde nie ganz ausbleibt, das man aber, erdrückt von der Größe und Fülle der Gesichte, leicht, in Gemälden wie in graphischen Erzeugnissen, übersieht. Die Situation ist diesmal besonders günstig, weil uns kein Beiwerk ablenkt, kein Gewand und kein Geschehen den Blick trübt, der einzig an der physiognomischen Schilderung haften darf. Welcher Art ist dieses Geistige? Geistreich nennt man vielleicht die ungekünstelte Echtheit und unbefangene Beobachtung, die nicht auf einen Zug des Mundes beschränkt bleibt, sondern das geradezu „ansteckende" Schwingen in allen Formen zugleich, in Augen, Wangen, Grübchen, Falten usw., zu sonniger Heiterkeit aufleben läßt. Damit trifft man jedoch nicht viel mehr als die Virtuosität des gottbegnadeten Könners. Eher kommt dem Problem auf die Spur, wer die offenbare geistige Verwandtschaft der psychologischen mit der formalen Auffassung wahrnimmt, die zwischen der spontan sich äußernden, wie gegen allen Willen hervorbrechenden Empfindung der Frau, und den nicht minder überschäumenden, aus dem Dämmer unter der Haube oder aus den halbverschlossenen Augenlidern hervorquellenden und dann überall aufblitzenden Lichtern besteht. Von dieser Spur aus ist dann der Weg zu dem für das Ganze eigentlich Entscheidenden nicht mehr weit. Es gilt nur noch, zu begreifen, wie jede Form und jedes formbezeichnende Mittel dazu dient, den kichernden, springenden, zitternden und nie zur Ruhe kommenden Rhythmus, der die Stimmung ausmacht, anschaulich zu versinnlichen. Und das ist ein Gedanke, den wir bei Grünewald letzten Endes in aller Form finden: Als das geheime Gesetz, das die jeweilig einzig mögliche Wahl der Ausdrucksmittel intuitiv bestimmt. Hier ist das Geheimnis des Eindrucks die Unvermitteltheit, mit der die stets wechselnden Töne der verschiedenartigsten fleckigen Dunkel- oder Helligkeiten aufeinander prallen. Der absichtlich betonte Mangel an jeglichem „Sfumato", der dem Ganzen (besonders lehrreich: links die untere Gesichtshälfte) etwas Prickelndes, Spritziges gibt. Daß Grünewald sich für das mimische Problem an sich damals interessierte, liegt ja nahe, denn wir befinden uns in der Nähe der Madonna im Rosenhag, in der uns zum erstenmal das bestrickende Lächeln begegnet. Wir haben von einer Erinnerung an Lionardo gesprochen, der ja damit eine der fruchtbarsten

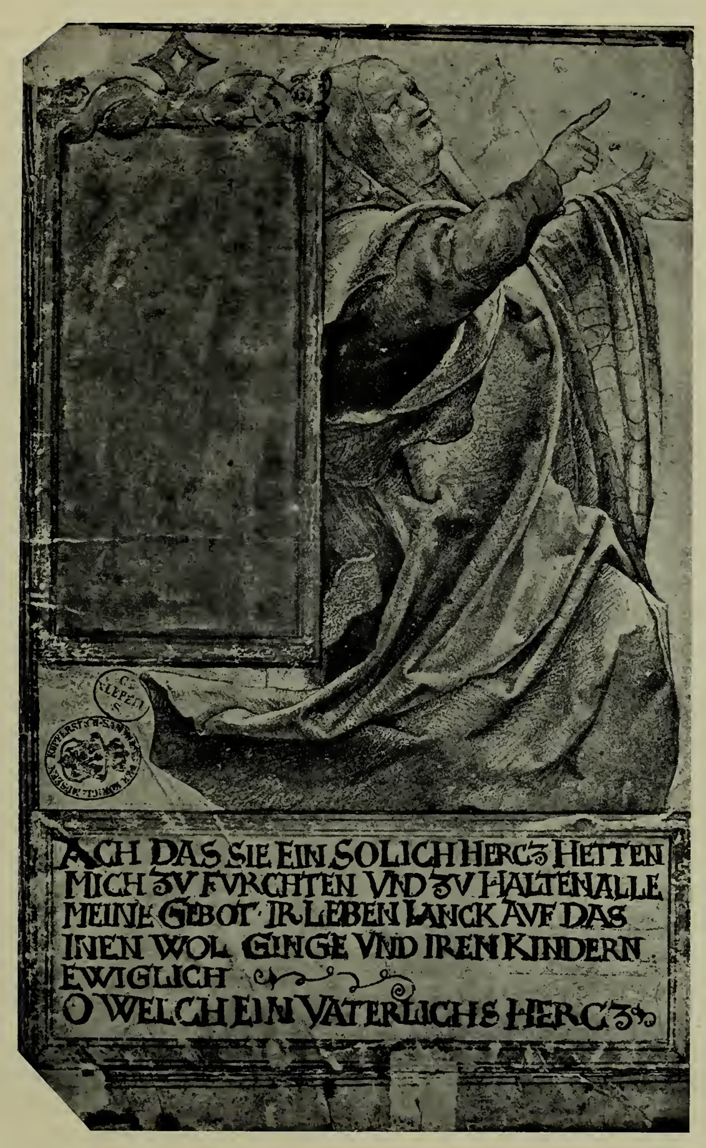


102. Jakobus der Jünger. Kreidestudie zur Verklärung Christi. Dresden, Kupferstichsammlung. (Zu S. 118ff., 188ff.)

Bereicherungen der psychologischen Ausdrucksfähigkeit für die Malerei erworben hatte. Der Gedanke — wohlverstanden: nicht die Art und Manier — des Lächelns ist lionardisch. Diese unmittelbare Vermenschlichung und intime Beseelung der Gottesmutter war doch für die deutsche Kunst jener Zeit eine noch so fernliegende Vorstellung, daß es schon eines kühnen Bahnbrechers bedurfte, um ihr Heimatrecht zu sichern.

Von ähnlicher Unmittelbarkeit, wenn auch von durchaus anderer Grundstimmung, zeugt die Bildnisstudie eines älteren Mannes (Abb. 104a), die R. Oldenbourg kürzlich im Stockholmer Nationalmuseum ermittelt hat. Entsprechend der gewichtigen Kubik dieses Schädelmassivs spricht die Zeichnung gleichsam in derb abkürzenden Worten. Der Gesamtumriß, ungemein ausdrucksgeladen an der Wange links, umspannt sämtliche Binnenform in einem Zuge. Das Licht auf dem Antlitz ist ebenso als ungeteilte Masse zusammengeballt, wie die Schatten im Halbkreise zur Rechten. An Hals und Mützenrand wirken diese Dunkelheiten wie Gewichte, die nach unten ziehen. Das Aufwärtsblicken, als zentraler Bildgedanke, erhält dadurch etwas von unmittelbarer formaler Notwendigkeit.

Lionardische Beeinflussung spricht auch aus dem Kopf eines Mannes (Berlin), der, nicht nur in seiner Haltung und in der übermäßig weichen Modellierung (durch Verwischung der ehemaligen feinen Schraffuren heute allerdings übertrieben), sondern auch in dem seltsamen, zwischen Jüngling und Jungfrau mitten innestehenden Typ, und zuletzt in einer stark an lionardeske Madonnen erinnernden Haartracht, wohl dasjenige Blatt Grünewalds ist, das am allerunverfälschtesten vom Eindruck der Kunst des großen Toskaners kündet (Abb. 105). Zu diesem gehört nun ein auf die Rückseite des Blattes gezeichneter, bis hart an die Grenzen der Karikatur verzerrter Ausdruckskopf, der gewöhnlich als „singender Engel" gilt (Abb. 1). Die Deutung ist von vornherein nicht sehr wahrscheinlich. Denn das durch den Erhaltungszustand zwar sehr veränderte Aussehen des Mannes auf der andern Seite kann doch nicht darüber wegtäuschen, daß beide Zeichnungen (was ja auch die Koexistenz auf demselben Reißblatt bezeugt) einer und derselben Zeit angehören. Und diese Zeit ist zum mindesten die des Sebastianentwurfs. Wie wir gleich sehen werden, sogar noch eine um weniges spätere. Damals aber kann man von dem Grünewald, der das Konzert der Engel gemalt hat, kaum mehr den naiven Naturalismus eines Jan van Eyck (an dessen Sänger vom Genter Altar man wohl denkt) oder eines Luca della Robbia erwarten, wenn er einen himmlischen Sänger schildern will. Und, um es nun gleich zu sagen: zu diesem Berliner Blatt gehört offenbar ein weiteres im Louvre (das nicht ohne gewisse, gute Gründe bis zum Ende des XIX. Jahrhunders, bevor es als Werk Grünewalds erkannt wurde, unter der Marke Lionardo ging), das ebenfalls eine, nur noch etwas mehr als auf der Berliner Zeichnung, karikiert verzerrte Fratze eines mit weit aufgerissenem Munde (nach der Zungenstellung zu urteilen) zischenden Schergen zeigt (Abb. 106). (Ohr, Falten über Nasenwurzel, Wangenkontur, Augenumzeichnung sind schlagende Analogien zu dem



103. Knieender Mann. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 190.)
(Nur die Figur ist Original, alles andere spätere Zutat.)

Krauskopf in Berlin.) Diese Zeichnung trägt nun das, wenn nicht originale, so doch unverfängliche, alte Datum 1513. In diesem Jahr aber hat Grünewald bekanntlich jenes Altarbild für Oberissigheim gemalt, auf dem zwar, der Urkunde nach, außer der glorreichsten Jungfrau, nur die beiden Hauptheiligen Vinzentius und Hieronymus als Assistenzfiguren darzustellen waren, von dem wir aber angesichts der damals noch so dramatischen Schilderungsweise Grünewalds so gut wie gewiß erwarten dürfen, daß — auf den Flügeln wahrscheinlich — auch aus der ungemein aufregenden Legende des Vinzentius ein spannendes Ereignis zu schildern war. Zu einer solchen Darstellung gehörten, wie sich sehr wahrscheinlich machen läßt, die drei Entwürfe.

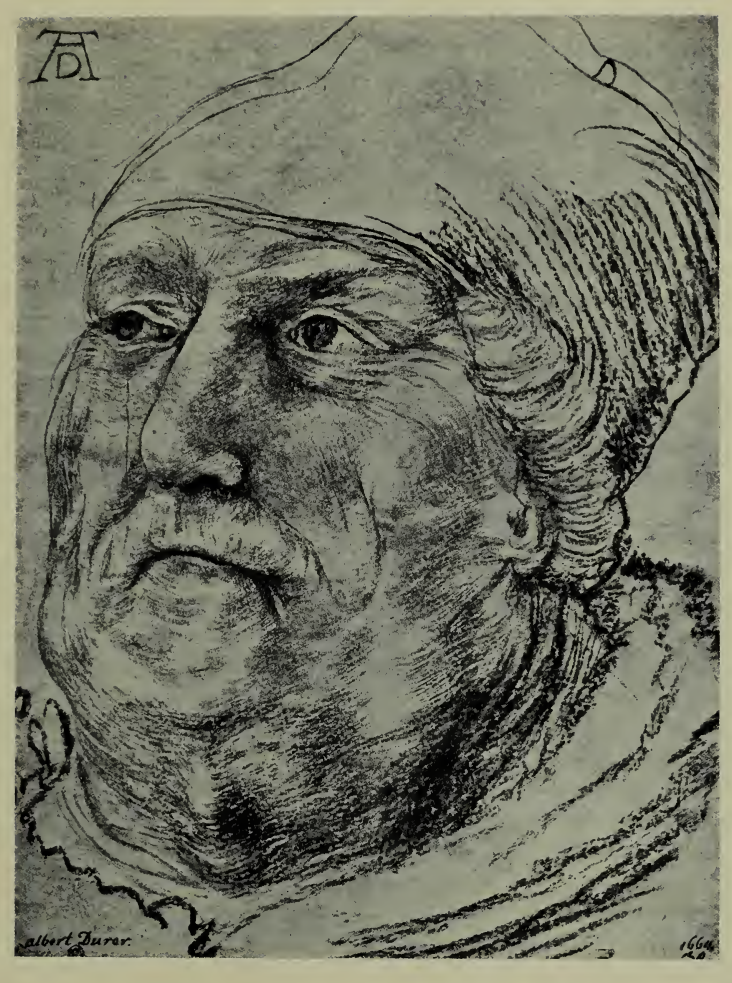
Die Situation der Berliner Karikatur ist, wie gesagt, kaum die eines Sängers. Dafür ist sie schon der des Louvreschergen zu ähnlich. Derartig übersteigerte Umrisse, wie der linke Wangenkontur und die Wiederkehr seiner bebenden, ungestüm erregten, rhythmisch-ornamentalen Floskeln in den Haaren, Brauen, Ohren usw. haben doch bei Grünewald nicht bloß darstellenden Sinn, sondern wollen vor allem ausdrucksmäßig etwas Besonderes sagen! Auch in der Mimik im Ganzen sehe ich (ebenso wie in der charakteristischen Rhythmik der Einzellinie) viel mehr den Ausbruch von knirschender sinnloser Wut, wie das zu dem Peiniger des Vinzentius, Dacianus, — der, „fast von Sinnen vor Wut, also verzerret", des Jünglings „nackte Leber zappeln sehen will", den Vinzentius eine „Zunge des Teufels" nennt, und der den Heiligen selbst im Tode nicht aus seinen wahnsinnigen quälerischen Händen läßt, — vortrefflich paßt. Solche Gesellen sind ja nun in der Legende, nicht weniger als ihre sanftmütiglichen Opfer, üblich. Das zweifelsfreie Vorwalten einer ähnlichen antithetischen Absicht auch in den beiden Berliner Grünewaldköpfen würde deshalb an sich nicht viel mehr zu bestätigen vermögen, als daß für sie eben auch eine Legendendarstellung zugrunde gelegen haben mag; daß es die Vinzentius-Legende war, wird vorerst nur durch das Datum nahe gelegt. Nun ist aber die physiognomische Charakteristik des Jünglings (Berlin), wie mir scheint, so eindeutig, und die stille, versonnene Schönheit, der etwas stoische, weltverachtende Blick, sowie die demütige Neigung mitsamt dem willensstarken, geraden, zusammengepreßten Mund stimmen so eigentümlich mit dem Porträt überein, das die Legende von diesem, um seiner Jugendschöne berühmten, adligen Jüngling entwirft, — der in sarkastischem Tone dem immer toller sich mit Martern gebärdenden Richter antwortet: „Du sollst sehen, daß ich im Leiden stärker bin als du im Peinigen; je schlimmer du zürnst, um so größere Freude machst du mir!" — daß nicht viele Zweifel an dem vorgeschlagenen Zusammenhang bleiben können. Der Richter Dacianus (das ist der Berliner Krauskopf), ebenso wie der Zischer im Louvre, blicken, etwas nach hinten zu, zu Boden. Auch das paßt zur Situation, denn die Legende ist eine lange Kette von Martern: auf dem Rost, auf Glasscherben, spitzen Nadeln usw. Ich glaube sogar, daß die (stilistisch zweifellos zusammengehörigen) Köpfe inhaltlich erst durch das Hinzutreten gerade dieser Legende verständlich werden;



104. Kopf einer lächelnden Frau. Kreidestudie. Paris, Louvre. (Zu S. 192.)

was immerhin als Zeugnis für die innere Begründetheit der Vermutung nicht zu unterschätzen sein dürfte.

So bleibt uns mit der letzten zugleich auch die rätselvollste Zeichnung des rätselreichen Meisters von Aschaffenburg. Gewöhnlich als Beweis seiner verstiegenen Phantastik, wenn nicht gar als blasphemische Persiflage der heiligen Dreifaltigkeit angesehen, zeigt sie drei in der Tat höchst auffällige Männerköpfe, die allesamt aus einem einzigen Hinterhaupt radial herauszuwachsen scheinen (20), vor einer zackig umschriebenen Helligkeit, die wie eine Gloriole aussieht. (Abb. 107. Berlin, Kupferst.-Kab.). Neuere Deutungen des Gegenständlichen leiden, sofern sie von einer Charakterisierung des Physiognomischen ausgehen, an dem Fehler, daß der Normaltyp des modernen Gesellschaftsmenschen als Maßstab der Beurteilung zugrunde gelegt zu werden pflegt, und dann so gänzlich irreführende Epitheta, wie „Diebsgesicht", „Schellfisch" u. a. m., auf Charakterköpfe angewandt werden, in denen ihr Schöpfer aller Wahrscheinlichkeit nach reine Ausdrucksformen für übermenschlich gewaltige Existenzen höchst geistiger Art sah und auch sehen durfte. Wir vergessen heute gar zu leicht, mit der Umbildung der menschlichen Typen durch die beständig feilende Bildhauerin Kultur zu rechnen. „Die Menschheit hat sich so veredelt, daß der Typus des vornehmen Mannes jener Zeit sich heute in den tieferen Schichten des Volkes findet, während unsere Typen der oberen Gesellschaft völlig neu sind, so wie wir, im Gegensatz dazu, heute kaum mehr in den Verbrechern jene schrecklichen Gesellen wiedererkennen, die dortmals als niedriges Volk galten." (21). Wer sich einmal bei der Hauptfigur, die wie ein steiler, stählerner Keil aus lauter Energie geschweißt zu sein scheint, des ersten Erschreckens vergessend, nur über die Reinheit der rassigen Langschädelproportionen, die mächtige Stirn, die bei aller Länge dennoch sehr fein gebaute Nase, den charaktervollen, geschlossenen Mund und das Dantekinn Rechenschaft abgelegt und, im Zusammenhang mit den herabgezogenen Brauen, die seelisch-gedankliche Konzentration des ferngerichteten Blicks in sich aufgenommen hat, der wird, denke ich, von vornherein wie mit Erz gepanzert sein gegen die gefährliche Suggestion so unbedachter Verdikte. Ob es überhaupt gut ist, sich gleich der spekulativen Interpretation des literarischen Inhalts hinzugeben? Trotzdem ich glaube, daß an dogmatisch-theologischen Parallelen zu einer derartigen Darstellung der Trinität kein Mangel herrscht, möchte ich doch bezweifeln, ob selbst bei noch eifrigerem Durchsuchen der in Frage kommenden mystischen Schriften die Aussicht auf befriedigendere Anhaltspunkte wachsen, ja, ob der Beweis, daß Grünewald an ein Dreifaltigkeitsbild überhaupt gedacht habe oder nicht, je gelingen wird. Wer z. B. die allereinfachste Erklärung bringen wollte, Grünewald habe ein Studienblatt, auf das er einen Kopf gezeichnet hatte, weiter benutzt und die zwei anderen Köpfe, ohne daß er an einen Zusammenhang dachte, hinzu gezeichnet — dem würde man keinen begründeten Widerspruch entgegentragen können. Weit wesentlicher als diese Frage scheint mir das durch die Art des Ganzen übermittelte Material positiver Erkenntnisse über die künstlerische Gestaltungs- und Denkweise des Malers.



104a. Bildnisstudie eines älteren Mannes. Stockholm, Nationalmuseum.
Zeichnung in schwarzer Kreide. (Zu S. 194.)

Die zuweilen von ihm erreichte freie Höhe prometheischer Schöpferfähigkeiten ist uns aus den, vollkommen unabhängig von irgendwelchem Naturvorbild, im ganzen dennoch erstaunlich natürlich und organisch beschaffenen Spukgestalten aus Colmar bereits bekannt. Hier liegt der Fall sehr ähnlich. Nur, daß die physiologischen Einzelteile der Natur, aus denen Grünewald nach selbstgeschriebenen syntaktischen Regeln seine Neuorganismen entstehen läßt, diesmal dem Menschen-, statt, wie dort, dem Tierreich angehören. Gemeinsam ist in beiden Fällen die künstlerische Urzeugung der Phantasie. So werden, durch die bare Synthese von zerstreuten, ausdrucksstark empfundenen Teilen, Wirklichkeiten von unbestreitbarer, sinnenfaßlicher Gegenwart. Obwohl im Reich des Naturwirklichen kein Seitenstück zu finden ist. Grünewald porträtiert. Aber nicht wie Holbein die außenseiende Erscheinung, an der nur etwa Korrekturen oder Umbetonungen im Sinne schlagenderer Wirkung vorgenommen werden, sondern er bildet die absolute, selbsterzeugte, innenseiende Vorstellung ab. Und das betrifft nicht nur den einzelnen Kopf, sondern genau so die synthetische Totalität, die wirkliche Einheit der Drei, die erst durch Frage oder Antwort, durch Ineinanderfügung der Gegensätze und die Entwicklung der Formen im Raum zustande kommt. Bedarf es eines erneuten Beweises solcher für Grünewald ja gewöhnlichen Auffassung des malerischen Gestaltungsproblems, so braucht diesmal nur auf das unbezweifelbar vorherrschende Prinzip einer für das Ganze wie für jeden Kopf und seine Bestandteile maßgebenden Grundproportion hingewiesen zu werden. Eine Proportion, nicht der „neutralen Schönheit", wie diejenige ist, mit der etwa zur gleichen Zeit Dürer so eifrig beschäftigt war, vielmehr eine Proportion des besondern Charakterausdrucks, der gegenüber alle Schönheits- oder Häßlichkeitsbegriffe zu schweigen haben. Nur weil jeder gliedernde Abschnitt und jedes Glied im Gesicht des Vordersten nach der gleichen überlangen Grundproportion gebaut ist, wirkt das an sich Unnatürliche wahrhaft, ja, rassenhaft echt. Nur weil die gepreßte, gleichsam kondensierte, gequetschte Breitform beim Rechten in allen plastischen Akzenten die „Querkopf"verhältnisse wiederholt, kann dieser, nur weil die willenlose Molluskenhaftigkeit beim Linken und seine akzentlos ineinander „fliehenden" Formen oder Profillinien so organologisch durchgeführt werden, kann jener den suggestiven Zwang auf den Beschauer ausüben, dem dieser ohne Gegenwehr unterliegt, und von dem aus er unbewußt die Gesamterscheinung als glaubliches und unbezweifelbares Konterfei der Natur hinnehmen muß.

Dies prometheische Formen einer Welt eigenen Geschlechts, recht der Ausfluß des Überschwangs einer individualistisch gesonnenen Menschheit, die sich wieder einmal die große Frage stellte: „hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz?" war der Gemeinbesitz der Renaissance und hat seine stärkste Ausprägung in Lionardo da Vinci gefunden, der den größten Teil seiner sogenannten (und deshalb heute meist so völlig mißverständlich beurteilten) „Karikaturen" während der Arbeit am Abendmahl, als es für ihn galt, sichtbare, begreifliche Formen für die Inbegriffe großer, erhabener



105. Kopf eines Mannes. Kreide. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 194ff.)

Menschlichkeit zu finden, schuf. Ist es undenkbar, daß bei Grünewald, dessen Isenheimer Altarmalereien nicht minder voraussetzungslose Schöpfertaten sind, der Fall genau so lag? Im Gegenteil. Anzeichen sind da, daß er in der Tat mit Gestaltungen wie denen des Dreimännerblattes rang, um, ganz dem großen Toskaner gleich, Typen für weitgefaßte Charaktere zu finden, die seiner tastenden Ahnung befriedigende Gewißheit zu geben imstande waren. Der Kopf des greisen Paulus im Einsiedlerbilde hängt bekanntlich mit dem sogenannten Erlanger „Selbstporträt“ aufs engste zusammen. Bei diesem aber sind, wie jeder Vergleich (Abb. 84) zeigt, Nase, Mund und Augen mit den entsprechenden Teilen der Berliner Zeichnung fast identisch, und die dichtbuschigen Brauen, die auf dem Erlanger Blatt fehlen, sind wiederum bei dem Paulus (Abb. 80) zu finden. Es ist dabei nicht zu vergessen, daß Grünewald bei dem Antonius, gegenüber, erst ziemlich gegen Abschluß des Gemäldes zu dem Guersikopf seine Zuflucht nahm. Beide waren ihm offenbar wichtig genug, um erst die verschiedensten Versuche anzustellen.

Nun der Name Lionardos einmal beschworen ist, muß aber auch daran erinnert werden, daß gerade ein solches Verschmelzen mehrerer Gestalten zu einer Einheit dem Italiener ebenfalls geläufig war. Bei ihm aber hat es sich stets um Allegorien gehandelt, die man ja damals (wie noch zu Winckelmanns Zeiten) als höchsten geistigen Ruhmestitel der Malerei feierte. In Oxford sind die Studien, die ich meine, beisammen; der „Neid“, der in Gestalt eines Weibes aus den Schenkeln des „Tüchtigen“ herauswächst, oder das „Leid“, das als Greis aus dem Leibe der „Lust“, eines Jünglings, herauskommt. Guersi, als gebildeter Italiener, mag Freude an ähnlichem Tun gefunden haben, und so besteht die Möglichkeit, daß auch unser Grünewaldblatt nichts als eine solche Allegorie ist, zu der wir nur heute keinen Schlüssel mehr besitzen. Freilich ist die andere oft erwogene Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen. Bei den Dominikanern wurde die alte Mystik noch eifrig gepflegt, und wer einmal die Schriften eines ihrer großen Prediger, Heinrich Seuse's z. B., die bei den Isenheimer Brüdern ganz sicherlich vorhanden waren, liest, der wird sogar überraschende Analogien finden. (22)

Uns aber muß vor allem das Positive genügen, das wir gerade diesem urschöpferischen Zeugnis Grünewaldischer Kunst- und Weltanschauung entnehmen können; daß er trotz aller Mittelalterlichkeit — wir wissen, daß seine Kunst eine Neubegründung auf germanischen Fundamenten war, während die andern sich nach Italien wendeten — in allem ein echter Sohn der Renaissancezeit war. Ein Riese unter dem Geschlecht, dem er, mochten sie nachfolgen wollen oder nicht, dennoch das Panier mit dem seit anderthalb Jahrtausenden zum erstenmal wieder flammenden Wort „Persönlichkeit“ vorantrug, bis Rembrandt es ihm aus der Hand nahm, der neue Erbe am Werk der germanischen Kunst.



106. Scherge. Kreidestudie. Paris. (Zu S. 194.)



107. Drei Männerköpfe. Kreidestudie. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu S. 198.)

Kritischer Katalog der erhaltenen Gemälde Grünewalds.

I. Um 1503/1504. Die Verspottung Christi. München, Alte Pinakothek. Nr. 1486
Tannenholz. 1,09 m h., 0,735 m breit. Stammt aus dem Münchner Karmeliterkloster, von wo es bei der Säkularisation, 1803, in die Universität kam. Nachdem es hier im Jahre 1909 von H. Braune als Werk Grünewalds erkannt worden war, kam es 1910 in die Pinakothek und wurde dort zunächst von den spätern Übermalungen befreit. Dabei verschwanden auch 2 Inschriften gleichen Inhalts. Eine, vermutlich im XIX. Jahrhundert als Erneuerung der älteren angebrachte, und diese selbst, die etwas oberhalb der genannten, nur noch schwer zu entziffern war, dem Schriftcharakter nach aber dem XVII. Jahrhundert angehört haben muß. Da sich ehemals unter dem (als Epitaph benutzten) Gemälde eine Schrifttafel befand, so dürfte die originale, mit ihm zusammen entstandene Inschrift auf dieser zu lesen gewesen und später mit ihr auch abgesägt worden sein; als Ersatz brachte man sodann den Text im Gemälde selbst — unten links — an. Unter keinen Umständen aber hat die (durch die Restauration bloßgelegte) originale Farbenfläche selbst Beschriftung getragen. Die Beischrift aber gibt wiederum den Anhalt, daß das Gemälde ehemals tatsächlich als Epitaph Verwendung gefunden hat. Sie lautete: Anno MDIII. DI. XX. DECEMB. Die Tracht und der Stil im allgemeinen stimmen zu der Jahreszahl. Der Tag bezieht sich, wie Schmid richtig vorgeschlagen hat, auf den Todestag des Stifters. Das Ganze hing als Epitaph wohl an der Wand oder einem Pfeiler. Wo? Darüber gibt eine in Wiesbadner Privatbesitz (Rechtsanwalt Dr. Laaf) befindliche Kopie Auskunft (eine andere in Hanau, Zeichenakademie). Diese ist (nach Inschrift a. d. Rückseite) für den Vitzthum von Aschaffenburg und Kurmainzischen Rat Hartmut von Cronberg und seine Gattin (v. Dehrn-Schönborn) bestimmt gewesen. Vielleicht als Hochzeitsgeschenk. (Entsprechende Wappen auf der Vorderseite.) Der Besitzer ist um 1616, rund 12 Jahre nach der Entstehung dieser Kopie (dat. 1603) gestorben. Das Nächstliegende ist nun dieses: Der Vitzthum legt Wert auf den Besitz einer Kopie nach einem der Erinnerung eines Verstorbenen dienenden Bilde, und läßt sich diese mit seinem eignen und den das Geschlecht seiner Gattin betreffenden Wappen versehen. Der, dem das Gedächtnisbildoriginal ehemals gegolten hat, muß also doch mindestens einem Teile der Familie, — entweder dem männlichen oder weiblichen — dieses Paars gehört haben. In Aschaffenburg aber — wie vorgeschlagen wird — wird sich das Original doch kaum befunden haben; denn da wohnte ja der Vitzthum und hätte es täglich sehen können, so daß eine Kopie danach ziemlich entbehrlich war. Anders aber, wenn das Original sich etwa in des Vitzthums Heimat, über dem Grabe seines Ahnherrn, etwa in der Kirche, von wo es ohne Pietätsverletzung nicht zu entfernen gewesen wäre, befand. Der Stammsitz seiner Familie aber war das unweit Frankfurt gelegene Cronberg. Dehrn a. d. L. und Schönborn, auf die die Wappen der Frau — ebenfalls nebst dem Cronberger auf der Bildseite der Kopie — weisen, kommen diesem Ort gegenüber nicht in Frage, denn nun ist zu erinnern, daß Grünewald ja i. d. T. während der durch Stil und Datum fraglichen Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankfurt gewesen ist, daß ein Auftrag für das benachbarte Cronberg in diesem Zusammenhang sehr wahrscheinlich wird. Auch die Hanauer Kopie weist eher in diese als in die Aschaffenburger Gegend. (Hier wäre der Archivforschung eine Anregung zur Untersuchung der Cronberger Akten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts gegeben.) Freilich bleibt vorläufig alles Hypothese, aber diese scheint mehr innere Wahrscheinlichkeit zu haben, als die andere, daß das Original für Aschaffenburg selbst gemalt worden sei. Daß dann einer der bayerischen Kurfürsten — die ja in reger Beziehung zum fränkischen Maingebiet standen — das Bild erworben und dem Kloster in München, vielleicht bei der Ankunft der Ordensbrüder im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts, geschenkt habe, was Schmid vorgeschlagen hat, ist deshalb wahrscheinlich, weil es ausgeschlossen ist, daß dieselben es etwa aus Prag mitgebracht haben könnten. Vgl. hierzu auch K. Simon „Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a. M." (Kunstchronik 1919).

II. Um 1503. Die Kreuzigung. Basel, öffentliche Kunstsammlung. Nr. 269
Lindenholz. 0,75 m h., 0,545 m br. Oberer Teil eines für 2 übereinander angeordnete Bilder bestimmten linken Klappaltarflügels. Das untere Bild, sowie die 2 korrespondierenden des rechten Flügels und das doppelt so große des Schreins — vermutlich mit weiteren Passionszenen — sind verschollen. Auf Grund der in Grünewalds Leben festzustellenden dauernden Verbindung mit dem Antoniterorden vermutet Schmid die Herkunft des Bildes aus dem Basler Antoniterhause. Die Geschichte des Gemäldes reicht nur ins Jahr 1775 zurück; da wird es erstmalig, aber bereits im Besitz der Basler Kunstsammlung inventarmäßig

aufgeführt. In Farbenstimmung, Formbehandlung und allem Technischen verrät kein anderes Werk Grünewalds so schlagend den Einfluß der Kunstweise des älteren Holbein. Die schmale Proportion, ein merklicher Mangel an gestalterischer Ökonomie der Kunstmittel, vor allem in der Häufung anekdotischen Beiwerks, dann aber auch die fehlende Festigkeit im Stehen und Gehen der Personen, sowie die noch relativ geringe Bestimmtheit in ihrem Gebahren, das alles gibt obendrein dem Gemälde ein noch sehr ausgesprochenes, quattrocentistisches Gepräge, daß es m. E. nur mit großen Schwierigkeiten möglich ist, die Entstehung nach der so viel effektsichereren Münchner Verspottung anzusetzen. Was dazu vor allem Anlaß bot, war die dort bemerkte „akademische" Note, die Unfreiheit des persönlichen Stils, die ja im Basler Bilde tatsächlich nicht so störend auftritt. Allein seit das italienische Vorbild für die Verspottung bekannt geworden ist, erklärt sich dieses Phänomen von selbst. Grünewalds Selbständigkeit, die in Basel trotz Holbein herrscht, könnte sehr wohl nachher, unter dem Zwange der italienischen Erinnerung, noch einmal zurückgedrängt worden sein, ohne daß dadurch seiner größeren Freiheit in der Beherrschung der Mittel Eintrag zu geschehen brauchte. Nun könnte das italienische Vorbild im Verein mit dem in München größeren Formats andererseits ja auch als Erklärung für die dort sichtbare größere Formsicherheit verantwortlich gemacht und damit wieder die ganze Argumentation entwertet werden. Entscheidend scheint mir deshalb das zu sein, daß die Nachwirkung der Holbeinischen Technik im allgemeinen im Basler Bilde doch wesentlich vernehmlicher zu Wort kommt, als das in München der Fall ist. Bedenkt man ferner, wie unendlich in der Isenheimer Kreuzigung (von Ende 1509/10) aller Ausdruck gewachsen und alle Konzentration aufs Wesentliche gesteigert ist, so muß doch auch wieder aus diesem Grund ein recht erheblicher Abstand zwischen den beiden Werken angenommen werden. Durch die Anklänge an das Augsburger Triptychon Holbeins, das in der Nähe des Kaishainer Altars anzusetzen ist, kommen wir für das Basler Bild zu einer unteren Zeitgrenze um 1502/3 und damit auch in die Nähe der Verspottung. Vielleicht ist die Kreuzigung jenem Bilde unmittelbar vorangegangen. — Ganz unhaltbare Hypothesen hat Fr. Bock (Die Werke usw. [1903], S. 105) aufgestellt. Er postuliert, das kleine Bildchen sei in der Frühzeit begonnen und sehr spät erst, wahrscheinlich mit einiger Ungeduld, vollendet worden. Zur Widerlegung bedarf es nur eines Hinweises auf die absolute Einheitlichkeit des Stils in Anlage und Kolorit sowie auf die in beiden bemerklichen Holbeinanklänge.

III. September 1509—Anfang 1510. I. S. Cyriakus (ca. 0,99 m h., 0,43 m br.). **II. S. Laurentius** (ca. 0,99 m h., 0,43 m br.). **Frankfurt a. M., Städt. histor. Museum. Nr. 308, 309.**
Beide Tannenholz. (II trägt neben dem Namen des Heiligen das Monogramm M. G. N.). Die beiden in Grisaille-Manier ausgeführten, doppelseitig bemalten Tafeln sind im Jahre 1808 vom Frankfurter Fürstprimas v. Dalberg aus dem Besitz des Dominikanerklosters der Museumsgesellschaft geschenkt worden. Sandrart hat sie samt den zwei zugehörigen verschollenen Bildern, welche die hl. Elisabeth bzw. den hl. Stephanus zeigten, als Flügel des von Jac. Heller für die Dominikanerkirche gestifteten berühmten Altars, den als größte Sehenswürdigkeit Dürers Marienkrönung im Hauptbild zierte, beschrieben. Thausing (Dürer I. Aufl. S. 301) erklärte das noch für einen Irrtum. H. A. Schmid hat aber die Richtigkeit der Sandrart-Behauptung für alle Zukunft sicher gestellt und den Zusammenhang der Gemälde mit dem Altar ermittelt (a. a. O. S. 76 ff.). Darnach waren unsere Bilder an zwei beiderseits des Altaraufsatzes hervortretenden, feststehenden Flügeln die jeweils obersten Tafeln. Dürer hatte solche feste Flügel nicht vorgesehen, und so ist es auch ausgeschlossen, daß Grünewald seine Arbeiten etwa in Nürnberg bei Dürer gemalt haben könnte. Überhaupt kann er die Ausführung erst nach der Ankunft der fertigen Malereien aus Nürnberg (September 1509) in Angriff genommen haben. Denn die Proportionen seiner Figuren stimmen so genau zu den aus der Dürerwerkstatt stammenden, steinfarbnen Außenbildern, wie das nur nach dem Original oder einer genauen, vorher eingesandten Werkzeichnung, von der Dürer aber sicher etwas erwähnt hätte, möglich gewesen wäre. Offenbar lebte Dürer selbst im Glauben, daß der ganze Altar ihm ausschließlich anvertraut sei. Das geht aus den, in den Briefen an Heller immer wiederkehrenden Ratschlägen über die Aufstellung, die Behandlung usw. der Tafeln sowie aus der ausdrücklichen Verwahrung, daß nur ja kein andrer sich hineinmengen solle, hervor (Brief v. 24. VIII. 1509). In Wahrheit aber hat Heller eine große Anzahl von andern Künstlern in Tätigkeit gesetzt, die alle erst nach der Aufstellung des Altars begonnen haben zu arbeiten. Dies wird durch zwei Zeugnisse belegt. Erstens durch Vincenz Steinmeyers „Newe wohlgerissene Figuren usw." von 1620. Der berichtete successive, wie der Altar 1. bei Dürer bestellt, wie er 2. abgesandt, wie er 3. im Dominikanerkloster aufgestellt worden sei. Und fährt in seinem chronologisch ordnenden Bericht dann fort, daß Heller: „Über das, auch alle andere

berühmbte und kunstreiche Maler und Bildhauer so damalen gelebt, die Nebenflügel und anders zum Altar gehörig, machen und verfertigen lassen, damit es ja ein sonderlich decus, Zier und ornamentum, nicht allein dem Closter, sondern der gantzen Stadt Franckfurt sein sollte." Zweites Zeugnis ist der Preis, den Heller bezahlt hat. Dürer erhielt nur 200 fl. Insgesamt kostete der Altar aber 500 fl. (Schmid a. a. O. S. 77, nach J. K. Fichards „Geschichte v. Frankf." Manuskr. im Frkfrt. Stadtarchiv. Eine andere zeitgenössische Urkunde [ebenda S. 77, Not. 1] sagt 400 fl.). Zuletzt kommt zu alle dem, was insbesondere die von Grünewald gemalten Flügel betrifft, noch der Umstand hinzu, daß diese offenbar dem besonderen Zweck dienten, das bei geschlossenen Flügeln rechts und links aus den hinteren Seitenkapellenfenstern überstrahlende Licht, das die Schaubarkeit des nahe dem Westportal, am zweiten rechten Mittelschiffpfeiler, aufgestellten Altars fast unmöglich machen konnte, durch genügend ausladende Flächen abzufangen. Dürer selbst hatte im Interesse besserer Erkennbarkeit bereits von Nürnberg aus Ratschläge gegen das Blendlicht gegeben; die aber betrafen nur eine etwas vornübergeneigte Hängung der Haupttafel. Ist es nach alle dem so gut wie ausgeschlossen, daß die Grünewaldschen Gemälde vor September 1509 in Angriff genommen sein können, so bestimmen dieser Untergrenze gegenüber die erheblich fortgeschritteneren ersten Isenheimer Malereien, vor allem das Mitte 1510 etwa anzusetzende, gut vergleichbare „Engelskonzert" (Faltenwurf!), oder die (im Text bereits verglichenen) den Abstand noch klarer bezeugenden Einzelheiligen (ungefähr März 1511), die obere Zeitgrenze. Der Faltenstil an sich aber würde die Zeit nach oben gegen die Isenheimer Heiligen hier weniger wahrscheinlich werden lassen, als die nach unten gegen 1509 zu. Denn die nächsten Analogien zu dem Frankfurter fast noch „knittrigen" Gefält, ja zu einigen ganzen Faltenmotiven, liegen in den beiden Dresdner Entwürfen zur „Verklärung" vor, für welche ich das Jahr 1505 als sehr wahrscheinlichen Entstehungstermin habe dartun können (vgl. S. 188). Der Isenheimer Faltenstil ist zwar im Engelskonzert noch verwandt, aber doch wesentlich weiter von dem der Transfiguration entfernt, als die Frankfurter Tafeln. Somit blieben die letzten Monate des Jahres 1509. Möglicherweise wurden sie erst in Isenheim vollendet. Doch beweist gerade der Isenheimer Altar, daß Grünewald damals äußerst rasch zu arbeiten fähig war. Die Beziehungen Grünewalds zu Jak. Heller rühren möglicherweise von den Tagen der Romfahrt im Jahre 1500 her. Auch Heller war unter den deutschen Pilgern dort gewesen und hat später mit jener religiösen Schwärmerei, die diesem seltsamen Menschen ja in besonderem Maße eigen gewesen ist, davon gesprochen. Sein Testament enthielt besondere Vorschriften für solche Rompilger, die in Zukunft in der ewigen Stadt für sein Seelenheil beten würden. Bekanntlich ist die erste Stadt, wo wir Grünewald nach der Rückkehr aus Italien antreffen, Frankfurt, die Heimat Hellers. Die „Verklärung", die in nächster Nähe des Heller-Altars hing, wird dennoch kaum auch von dem Tuchhändler gestiftet sein, da Sandrart sonst doch wohl darum gewußt hätte. — Sandrart erwähnt die Namen auch der beiden heute verschollenen Heiligengestalten. Es waren Stephanus und Elisabeth. Da die drei männlichen nun in erster Linie Diakone, d. h. Armenpfleger sind, so kann diese Elisabeth keinesfalls, wie man unüberlegt geglaubt hat, die Mutter Johannes des Täufers gewesen sein. Auch wenn wir die drei Männer in ihrer Eigenschaft als Märtyrer nehmen, hätte sie nichts in ihrer Gemeinschaft zu suchen. Zufällig ist aber die Kombination der vier Personen ganz und gar nicht. Heller war sehr exakt in Dingen der Kirche. Seine religiöse Schwärmerei konnte manchmal in dogmatische Haarspaltereien ausarten. So wird also die andere hl. Elisabeth, Königin von Portugal, die ebenfalls Diakonin ist und gewöhnlich in Franziskanerinnentracht almosenspendend dargestellt wird, gemeint gewesen sein. Die große Wohltätigkeit Hellers ist uns bezeugt. Sie hatte in diesen Almosenspendern ihr Symbol gefunden. Es ist interessant, die pedantische Genauigkeit in allen Kleinigkeiten nun auch in der Disposition dieser Figuren zu bemerken. Laurentius — der dem Rang nach erste der „Diakone" — war der Legende nach vom Papste zur besonderen Auszeichnung dazu bestimmt worden, „die Messe zur Rechten des heiligen Vaters zu lesen". So erscheint er denn hier als Evangelienleser rechts vom Altar. Allein den eigentlichen Ehrenplatz unten, der ihm gebührt, hat nicht er, sondern Stephanus innegehabt, der zwar nicht dem Rang aber doch dem Alter nach erste Diakon. Dabei dürfte nun ein, nicht ohne Humor aufgezeichneter, Legendenbericht, der namentlich in Rom (auch heute ist er es noch) populär gewesen zu sein scheint, mitgesprochen haben. Laurentius hat in Rom den Beinamen „il santo cortese" (der höfliche Heilige), und zwar deshalb, weil er noch im Grabe so wohlerzogen war, dem heiligen Stephanus, dessen Leiche zufällig in seine Grabstätte gelegt wurde, sofort den gebührenden besseren Platz einzuräumen. — Die Diakonin Elisabeth als einzige Frau könnte vielleicht der Prinzessin (bei Cyriakus) wegen aufgenommen sein. Ist diese Kleine doch keineswegs belanglos im theologischen Zusammenhang des Ganzen. Diese durch Cyriakus von der Besessenheit geheilte Tochter Diocletians heißt Artemia und steht ihrerseits wieder

zu dem hl. Stephanus in Beziehung. Beide haben nämlich dieselben Worte gesprochen, die hier, links und rechts von Himmelfahrt und Krönung Mariä, gerade recht am Platze waren. Er, bei einer theologischen, seiner Steinigung vorangehenden, Disputation, sie, bei ihrer Heilung, sprachen nach der Legende die Worte: „Siehe, nun ist vor meinen Augen der ganze Himmel aufgetan."

IV. Herbst 1509—Frühjahr 1511. Der Hochaltar für die Kirche der Antoniter-Generalpräzeptorei zu Isenheim. Colmar i. E., Museum Unterlinden.

Lindenholz. 6 Flügel eines Schreins nebst 1 Staffel auf 2 Flügeln.

1a u. 1b. Die Kreuzigung. 2,69 m h., 3,07 m br.

2. St. Antonius Abbas, feststehender Flügel. 2,32 m h., 0,75 m br.

3. St. Sebastian, feststehender Flügel. 2,32 m h., 0,765 m br.

4. (Rückseite von 1a) Mariä Verkündigung. 2,69 m h., 1,42 m br.

5. (Rückseite von 1b) Christi Auferstehung. 2,69 m h., 1,43 m br.

6a u. 6b. Das Mysterium von Mariä Erwartung und der Geburt Christi (Engelskonzert, hortus conclusus, Hirtenbotschaft) 2,65 m h., 3,04 m br.

7. (Rückseite von 6a) Antonius Abbas besucht Paulus Eremita. 2,65 m h., 1,41 m br.

8. (Rückseite von 6b) Antoni Versuchung durch Ungeheuer. 2,65 m h., 1,39 m br.

9. (Staffel) Die Beweinung. 0,67 m h., 3,41 m br.

Alle Gemälde mit Ausnahme von 9 in alten, spätgotisch profilierten Rahmen.

Der Hochaltar für die Kirche der Antoniter-Generalpräzeptorei zu Isenheim ist von den beiden Präzeptoren des Ordens gestiftet worden. Die Skulptur von dem Savoyarden Jean d'Orliac (dessen Stifterporträt unter den Schnitzereien figuriert); die Malereien von dem Italiener Guido Guersi (dessen gemaltes Bildnis im Einsiedlerbilde als Antonius zu finden ist). Der Stil der Skulpturen ist von dem der Malereien sowohl in Hinsicht des Temperaments und der Formauffassung, die bis ins Kleinste einheitlich und gleichmäßig dieselbe bleibt, so verschieden, daß es unmöglich ist, an irgendwelche Beziehung Grünewalds zu den plastischen Arbeiten zu denken. Nicht einmal die Entwürfe dazu — was sonst seit dem XV. Jahrhundert nicht selten vorkommt — können irgendwie mit dem Maler zusammengebracht werden. Der Gewandstil bezeugt für sämtliche Skulpturen eine Entstehungszeit zwischen 1502—8. Die Apostelhalbfiguren gehören den jüngeren Arbeiten an. Sie sind niedriger im Ausdruck gegriffen, „populärer" in Mimik und differenzierter Gebärde. Sehr mannigfaltig abwechselnd in der Haartracht. Die Hauptfiguren können auf Grund ihrer Verwandtschaft mit Schnitzereien im Straßburger Stifte St. Marx, welche als Werke des Nicolaus von Hagenau nachgewiesen worden sind, diesem Meister zugesprochen werden. Demselben gehören wohl auch die Salvator mundi-Büste, sowie die beiden Einzelfiguren der Slg. Böhler an. Die Apostel müssen als Gehilfenarbeit angesehen werden. Da die St. Marx-Arbeiten des Nicolaus von Hagenau erst 1501 entstanden sind, so stimmt die offenbar größere Reife der Auffassung, die sich in den Isenheimer Skulpturen erkennen läßt, zu dem, was schon der Gewandstil bezeugt, nämlich zu einer etwas späteren Entstehungszeit letzterer. Die Malereien sind, da man keine Spur von irgendwelcher Gehilfenarbeit finden kann, völlig eigenhändige Arbeiten Grünewalds. Skizzen und Entwürfe sind nur in sehr geringer Anzahl noch vorhanden, doch haben ursprünglich, nach der Sorgfalt der wenigen erhaltenen zu urteilen, zu allen Teilen einmal solche existiert. Was uns geblieben ist, gewährt einen so aufschlußreichen Einblick in die Arbeitsweise Grünewalds und seine Gestaltungsprinzipien, daß wir den Verlust der andern um so schmerzlicher beklagen müssen. Es handelt sich streng genommen um ein einziges Blatt, das auf der Rückseite zwei Detailstudien zu den Armen des Sebastian, auf der Vorderseite zwei verschiedene Entwürfe zur ganzen Figur des hl. Antonius, wie er im Besuchsbilde links erscheint, aufweist. Das Blatt ist späterhin zerschnitten worden. Die linke Hälfte befindet sich heute im Dresdner Kupferstichkabinett, die rechte in der Sammlung Ehlers in Göttingen. Das Göttinger Blatt (Ehlers), also die ursprünglich rechte Seite eines braungetönten Papiers, zeigt auf der Rückseite in grauer Kreide von graphitartigem Ton eine Oberarmstudie zum Sebastian. Über die sehr ausführliche Modellierung, namentlich der Schultergelenkpartie, geht aber die Malerei noch hinaus. Sie ist schlagender im Ausdruck; eine Erfahrung, die auch bei jeder der andern Studien zu machen ist. Grünewald scheint sich nie an den Entwurf so streng gebunden zu haben, wie das z. B. Dürer meist getan hat. Der Kopf ist noch in

seiner Profilansicht angedeutet, so, wie das Modell stand. Das Dresdner Blatt ist, abgesehen von der Abtrennung vom Göttinger Blatt, noch einmal beschnitten, so daß ein Teil der hierauf enthaltenen Unterarme fehlt; doch ist alles übrige, sind vor allem die Hände, gut erhalten. Es ist im Vergleich zum Gemälde mehr eine Studie der plastischen Form an sich. Das Lichtproblem ist noch nicht durch die später hinzutretende rückwärtige Beleuchtungsquelle kompliziert. Auch hier hat also die Malerei erst das Entscheidende gebracht. Die Vorderseiten beider Blätter enthalten nun jedesmal eine Gewandstudie zu dem Antonius des Einsiedlerbildes. Der Vergleich mit dem Gemälde ist in jeder Hinsicht für die Aufklärung des Schaffensprozesses bedeutungsvoll. Trotz der reicheren Durchbildung des Göttinger Entwurfes, wo die Gewandfalten mit Deckweiß gehöht sind, bietet dieser einen früheren Zustand als der in Dresden befindliche, der als eine Korrektur in Rücksicht auf die einen neuen Kompositionsgedanken verfolgende, veränderte Haltung des Heiligen anzusprechen ist. In Göttingen ist der Kopf nach oben gewendet, der Blick sucht den Raben, der die Brote bringt. Nach diesem Entwurf hatte Grünewald die Malerei bereits begonnen (man kann ohne Mühe die Umrisse des analog gerichteten Hauptes heute noch unter der darüber gelegten neuen Farbschicht feststellen), als er einen anderen Ausdrucksgedanken zu verkörpern für besser fand, den er zunächst in der zweiten (Dresdner) Studie festhielt. Der Heilige sollte das Wunder nicht auch bemerken. Nur Paulus behielt diese Rolle. Der Kopf wird also normal ins Profil eingestellt; auf Paulus blickend. Mancher andere Maler hätte sich mit dieser Korrektur begnügt. Nicht aber Grünewald. Es ist für die Erkenntnis seiner künstlerischen Denkweise von der allergrößten Bedeutung, durch Vergleich der glücklicherweise erhaltenen Studien festzustellen, welche Folgen nun diese scheinbar so simple Abänderung der Haltung für die Anordnung des Faltenverlaufs gewinnt. Man lernt zugleich daran würdigen, wie sehr der Maler das Gefält als wesentlichen integrierenden Bestandteil seiner Komposition bewertet hat. Die Göttinger Hinaufwendung wurzelt in einer steil-vertikalen Rückenlinie. Dementsprechend sind die Schrägfalten dort auch straffer durchgeführt als in Dresden, wo der Rückenumriß breit gebogen und gedrückt gehalten ist. Von den drei parallelen Faltenzügen wird deshalb auch in Dresden der mittlere durch Unterbrechung seines Verlaufs ausgeschaltet, sodaß in die Flächen mehr Breite und weniger Hochdrang in die Gräte kommt. Dafür ist dann hier (wo der Eindruck des „Gesetzten" aus hochstrebigem Sockel entwickelt wird) die vom Unterarm vorn rechts herabfallende, längliche Dreiecksfalte steiler, die Mulde, die sie nach links hin zwischen dem auf dem Steinsitz liegenden Stück Tuch bildet, straffer und schmaler geworden als in Göttingen (wo ja umgekehrt, im Sinne des Ganzen das Hochstrebende des Körpers bis in den Kopf hinein, im Gegensatz zu dem breit gelagerten Sockel, zur Wirkung gebracht wird). Doch ist auf dem Dresdner Blatt, links hinten, das vom Sitz herabfallende Mantelende, entsprechend der nach oben breiten Rückenkurve auch nach unten ähnlich breit herabgeführt, während der steileren Rückengeraden, die der Göttinger Heilige zeigt, konsequentermaßen auch eine steile Gerade am Sitz antwortet. Und es ist schließlich bei all den in Dresden auffälligen Veränderungen, die durch das Motiv bedingt, bis in die fernsten Winkel weiter wirken, nicht weiter überraschend, daß auch der dem Aufblicken entsprechend nach rechts vorn aufstrebende Zipfel des Göttinger Blatts, in Dresden, gemäß der behäbigeren Situation, gewichtig herabgezogen worden ist. Die Verbesserung, welche die zweite Studie im Vergleich zur ersten repräsentiert, ist demnach eine allgemeine, die auf die Durchführung der feinen Modellierung in Licht und Schatten keinen wesentlichen Einfluß gehabt hat. Wie denn auch das Gemälde, das sich gerade in dieser Beziehung ziemlich eng an die Göttinger Studie anschließt, aber dabei die neue Gesamtdisposition des Dresdner Entwurfs befolgt, beweist. Der Dresdner Kopf aber scheint zum erstenmal die Bildnisidee wiederzuspiegeln, was man vom Göttinger kaum behaupten kann. Dort ist nicht wie hier ein Porträt Guersis, wenn auch wohl zunächst nur aus der Erinnerung, vorgesehen. Im Gemälde ist dann noch die „sprechende" Gebärde der rechten Hand anstelle des Betens getreten. Man bemerkt so, wie der anfängliche Gedanke: den Heiligen an dem Erlebnis des Rabenwunders unmittelbar teilnehmen zu lassen, allmählich im Interesse gesteigerter dramatischer Wirkung zurücktritt. Das Erstaunen (Göttingen) weicht der Adoration (wenn nicht, was durchaus möglich ist — Guersi war Italiener, und Grünewald hat ein ähnliches Charakterisierungsmittel bei dem Mauritius des späten Erasmusbildes angewandt —, eine typisch südländische Ausdrucksgebärde: ein Begrüßen, oder herzliches Bewillkommnen mit beiden Händen, in dieser Haltung gegeben werden sollte!?.) Und schließlich bleibt von allem nur ein einfaches Sprechen, unterstützt von der sehr nachdrücklich sekundierenden Bewegung der rechten Hand. Damit ist alles, was uns von den Studien zu dem Riesenwerk verblieben ist, bereits erschöpft. Ein in Karlsruhe befindliches Aquarell, das geraume Weile als Originalentwurf galt, ist Kopie nach dem gestürzten Kriegsknecht im Hintergrund der Auferstehung. Der sogenannte

„*singende Engel*“ (Berlin) hat der allgemeinen Annahme entgegen ebenfalls *nichts mit dem Engelskonzert* zu tun. — *Die chronologische Einreihung des Altars* in das œuvre ist abhängig von der zuverlässigen Datierung der beiden Frankfurter Tafelbilder. Deren Richtigkeit vorausgesetzt, läßt sich alles mit der größten wünschbaren Präzision fixieren. Das Datum der Ankunft des Meisters in Isenheim und des Beginns seiner Arbeiten ist bereits in erster Linie hindurch bedingt. Da die beiden erhaltenen Heiligen vom Heller-Altar keinesfalls vor Aufstellung der Dürerschen Tafeln (Herbst 1509) in Angriff genommen sein können, im Stil jedoch deutlich früher als die beiden Isenheimer Einzelfiguren Sebastian und Antonius sind, so kann der Altar wenigstens zu einem Teil erst nach 1509 entstanden sein. Nun hat ferner Hans Baldung Grien einen ganzen Teil aus der Versuchung des Antonius in dem, Mitte März 1511 bereits erschienenen Buche Geilers von Keiserspergs „der Granatapfel“ als Holzschnitt kopiert. Es ist die einzige Veränderung, die Baldung an den Illustrationen des Buches, die er schon im Jahr zuvor in Anlehnung an Burkmaier gezeichnet hatte, vornahm, und sie betrifft gerade das letzte, nicht das erste Bild; so ist also der Zusammenhang ohne weiteres gesichert. Demnach muß dieses Bild des Altars damals fertig gewesen sein. Und da es, wie noch zu zeigen ist, zu den spätesten Teilen des Altars gehört, so gilt dieses Fertigseinmüssen mit aller Wahrscheinlichkeit auch für den ganzen Altar. Nun aber lehrt die vergleichende Betrachtung des Stils, daß die Frankfurter Tafeln auch früher als das Engelskonzert sind, und da dieses wieder sehr bald nach der Kreuzigung entstanden, der ganze Altar aber bei noch so schneller Arbeit ein gewisses Mindestmaß an Zeit bis zur Vollendung gebraucht haben muß, so bleibt allenfalls die Möglichkeit, daß die Ausführung der Flügel für den Heller-Altar mit dem Anfangstermin der Arbeiten in Isenheim zusammenfällt. Was um so wahrscheinlicher ist, als die, bei aller künstlerischen Entwicklung im Stil und im Technischen, dennoch erstaunliche Einheit und Geschlossenheit der Disposition und der inneren wie äußeren Kontrastrelationen des ganzen Werks auf eine geraume Vorbereitungszeit für Entwürfe und Pläne schließen läßt. Doch ist es das Wahrscheinlichste, daß die vier Frankfurter Tafeln ausgeführt waren, ehe in Isenheim die eigentliche Pinselarbeit begann; will sagen: der wirkliche Anfang der Arbeit bei den Antonitern wird wenig früher als Januar 1510, im äußersten Falle noch in den letzten Monaten des Jahres 1509, die Vollendung — eine schier unglaubliche Leistung, die wiederum an den so oft mit Grünewald zusammengenannten Correggio erinnert! — bereits März 1511 anzusetzen sein, so daß also nur 15 bis 17 Monate für Grünewald genügten, um das (auch dimensional) gewaltigste Werk der altdeutschen Malerei zu schaffen. Innerhalb dieser kurzen Frist hat der Meister sich so gewaltig entwickelt, wie andere in 10 Jahren nicht. Infolgedessen läßt sich *die zeitliche Aufeinanderfolge der einzelnen Gemälde* bestimmen. Daß es nicht nach Tag und Monat möglich ist, spielt kaum eine Rolle; um so weniger als der Meister, reifer werdend, dauernd am Frühergeschaffenen Verbesserungen angebracht hat, wodurch die Arbeiten in dauerndem Flusse befindlich erscheinen. Ein stetiger Fortschritt von anfänglicher, vergleichsweise harter, plastisch-zeichnerischer Formauffassung zu immer freierer, malerischerer Haltung, und ein immer bewußteres Ausbauen der Luft- uud Lichtprobleme im Raum, bezeichnet einen wesentlichen Grundzug der Stilentwicklung Grünewalds in Isenheim. Schon daraus könnte man an Hand der Bilder darauf schließen, daß die *Außengemälde den Anfang und die Innendarstellungen den Schluß der Arbeiten* ausmachen. Als erstes muß die *Kreuzigung* entstanden sein, in der noch eine merkliche Vorliebe für sorgsame, plastische Durchbildung des Akts, für metallische Betonung der Faltenwölbungen und ein auf die Entrollung möglichst reicher Farbengegensätze in tiefleuchtender Pracht gerichteter Geschmack waltet. An zweiter Stelle dürfte, eher als die Verkündigung, die *Auferstehung* gefolgt sein. Sie steht der Kreuzigung noch am nächsten; in der Vorliebe für jähe Farbenkontraste — was im Stoff begründet ist — weniger, als in dem noch ziemlich linearen Stil, der sogar die Zonen der schillernden Gloriole noch in relativ streng abgezirkelte, konzentrische Kreise bannt; man vergleiche die wesentlich malerische Gloriole der betenden Maria im Engelskonzert! Auch die Vorliebe für so drastische Verkürzungen, wie sie bei den Kriegsknechten bemerkbar wird, verrät noch den Zeichner. Noch ist das Luftproblem nicht so erfaßt wie in der *Verkündigung*, wo das Flimmern um die Taube den ganzen Unterschied klar erkennen läßt. Hier tritt das zeichnerische Wesen durchweg gegen das malerische zurück. Beispiellos ist bereits die Benutzung des farbigen Helldunkels und die Raumillusionserzeugung auf Grund der Lufttondifferenzen, der Komplementärfarbenkontraste und der Abnahme der Deutlichkeitsgrade. Die letzten koloristischen Feinheiten scheinen jedoch, wie die mannigfachen Reuezüge bezeugen, erst bei Abschluß und nochmaliger Nachprüfung der ganzen Arbeit im Jahre 1511 ausgeprägt worden zu sein. Damals erst erhielt wohl vor allem der Hintergrund mit dem breiten Fenster die heutige gegen den früheren Zustand ganz neue Anlage. Das *Engels-*

konzert und die Maria im Rosenhag sind — nach unserm heutigen Beurteilungsvermögen — wenn nicht zur gleichen Zeit, dann doch sicherlich unmittelbar anschließend entstanden. Der Fortschritt zu voller malerischer Freiheit wird am deutlichsten faßbar, wenn man das flüssige, schillernde Faltengeschiebe im Rock der Madonna etwa neben den vergleichsweise noch starren, rundwölbigen, schier bewegungslosen Faltenzügen und -zonen des Kreuzigungsbildes sieht. Erst hierauf sind die zwei Legendenszenen des Antonius Abbas gefolgt. Und zwar ist das Besuchsbild ein Stück später ausgeführt worden als das der Versuchung. Das pathetische Wolkenschauspiel in letzterem und der jähe Wechsel tiefglühender Farbenakkorde erinnert noch sehr lebhaft an die gleichen Dinge im Rosenhag-Gemälde, während der ruhig sichere und ganz breite Vortrag des Besuchsbildes gegenüber diesem Prunk koloristischer Überfülle geradezu als der Anfang einer für Grünewald ganz neuen Stilstufe genannt werden kann. In der farbigen Problemstellung, wie in der Art ihrer Lösung besteht zwischen der gleichfalls auf vergleichsweise dunkler Grundstimmung in prächtig tiefen Glutakkorden aufgebauten Einzelfigur St. Antonius (l. v. d. Kreuzigung) mit ihren mannigfachen Farbenbrechungsideen (Fensterchen mit Teufel) und der Versuchung eine enge Verwandtschaft, die den Gedanken nahelegt, daß diese beiden Bilder zeitlich zusammengehören. Eine Bestätigung dafür gibt uns der andere Flügel mit dem St. Sebastian, wo zunächst die sehr nahe mit dem breit gemalten Fernblick des Besuchsbildes, weit weniger aber mit den landschaftlichen Formationen der Versuchung verwandte, prachtvolle impressionistische Landschaft, die man durch das offene Fenster bemerkt, es bezeugt, daß beides, die Einsiedler wie auch der Sebastian, der gleichen, letzten Isenheimer Zeit angehören müssen. Der immer mehr auf flockige Verallgemeinerung und helle Tonigkeit abzielende Farbengeschmack kommt dazu. Der bloße Vergleich zwischen der glatten Aktauffassung der Kreuzigung und der völlig andersgearteten, freien und malerischen, die aus der Körperbehandlung des Sebastian spricht, muß jeden belehren, welch außerordentlicher Abstand im Stil die beiden benachbarten Bilder trennt. Und daß die dargelegte Chronologie auch mit den übrigen Aussagen des Materials bestens zusammenstimmt, das bezeugt ja das Vorkommen der Studien zum Sebastian und Antonius (des Besuchsbildes) auf Vorder- und Rückseite eines und desselben Reißblattes. Eben diese Studien lassen noch einen letzten Beleg laut werden. Während nämlich die beiden Antoniusentwürfe in ganzer Figur gegeben sind, und die zweite, wie wir wissen, erst entstanden ist, als das Gemälde bereits auf Grund der ersten Studie von Grünewald begonnen worden war, ist für den Sebastian nur eine sorgfältige Zeichnung zu einem Teilstück, zu den Oberarmen, vorgesehen. Daß dies kein Zufall ist, d. h. daß nicht etwa zur gleichen Zeit auch ein Entwurf zur ganzen Figur des Heiligen gezeichnet worden ist, wird aber durch den Befund der Malerei selbst bezeugt. Denn diese verrät durch untrügliche technische Spuren, die Schmid schon enträtselt hat, daß die Gestalt ursprünglich als Grisaille geplant war. Eine solche Idee war wohl denkbar bei dem Grünewald, der soeben die Heller-Heiligen gemalt hatte, kaum aber auch noch bei dem, von dessen hochgesteigertem Kolorismus die späten Arbeiten und zwar gerade die auch sonst verwandten Antonius-Bilder so stolzen Beweis ablegen. Jener erste Sebastian aber dürfte — wenn uns nicht alles, was wir über die Kompositionsweise Grünewalds nach dem Prinzip korrespondierender Richtungen und einander antwortender ähnlicher Formsilhouetten ermittelt haben, getäuscht haben soll — ganz gewiß nicht so, wie wir es heute sehen und wie es die Studie vorbereitet, mit so betont in der Diagonale ausladenden Armen dagestanden haben. Denn der erste Zustand der Kreuzigung, zu welcher der Sebastian als Eckfigur in innigste — auch koloristische — Einheitsbeziehung gesetzt ist, zeigte ja Maria noch nicht umsinkend, sondern aufrechtstehend, so daß also der Eindruck vorwiegend auf der Wirkung vieler Vertikalen beruhte. Etwa zur Zeit dieses ersten Zustandes muß auch die erste Anlage des Grisaille-Sebastian anzunehmen sein. Für einen Mann von der „musikalischen" Kompositionsgesinnung Grünewalds war nun neben der aufrechtstehenden Maria auch ein vorwiegend vertikal tendierter figuraler Eckpfeiler notwendig; niemals aber einer von so widersprechender diagonaler Fernwirkung wie der heutige Sebastian. Ob nun die neue Armhaltung des Heiligen erforderlich wurde, weil Grünewald das Umsinken der Madonna für besser als das Aufrechtstehen hielt, oder ob (was mir jedenfalls in Anbetracht des neuen Mantegna-Vorbildes (Abb. 5) für den Sebastian wahrscheinlicher dünkt) die neue Haltung der Arme eher da war und plötzlich jenen geheimen Funken der Anregung entzündete, an dem man die gestalterische Künstlerphantasie erkennt, so daß also der Maler durch die Gebärde auf den Einfall gebracht wurde, auch Maria in diagonaler Richtung zu zeigen — über den Vorrang in solcher geheimen Wechselwirkung in der Physiologie des Gestalters vermögen wir nicht zu entscheiden; soviel aber ist gewiß, daß die einschneidende Veränderung im Kreuzigungsbilde erst sehr spät vorgenommen wurde, und daß sie unmittelbar mit dem Sebastians-Arme-Motiv zusammenhängt. — Den beiden

Landschaften des Besuchs- und Sebastiansbildes an malerischer Breite zunächststehend, nur noch freier im Vortrag, muß die Beweinung auf der Staffel, die zu dem farbig Gewaltigsten und Sichersten gehört, was Grünewald überhaupt geschaffen hat, als die allerletzte Arbeit in Isenheim gelten. Was freilich nicht ausschließt, daß die koloristische Rechnung — die Beweinung bringt ergänzend diejenigen warmen Töne der Skala, die in der Kreuzigung fehlen — bereits vom ersten Anfang an festgestanden hat. Die Schicksale des Altars aufzuzählen erübrigt sich angesichts der von Schmid lückenlos zusammengetragenen Geschichte. Er stand bis in die neunziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts in Isenheim an Ort und Stelle, viel bewundert und von fürstlichen Sammlern brennend begehrt (1597 von Rudolf II., dann von Kurfürst Maximilian von Bayern und vom Großen Kurfürsten). In den Revolutions- und Säkularisationsjahren begann man mit dem Abbruch, und die Leidenszeit des Werks nahm ihren Anfang. Bei der Überführung ins Colmarer „Collège" sind die meisten Teile des plastischen Aufbaus abhanden gekommen. Ein kleiner Teil der Skulpturen, die 1823 von dem damaligen, man darf sagen: gewissenlosen Bewahrer des Schatzes weggegeben worden waren, ist in jüngster Zeit in die Sammlung Böhler gekommen. Das jahrzehntelang fast unzugängliche Werk ist erst 1852 von Hugot im Museum Unterlinden in Colmar aufgestellt worden, von wo es während des Weltkrieges aus Gründen der Sicherheit in die Münchner Pinakothek übergeführt wurde. Dort fand vom November 1918 bis zum Rücktransport im Oktober 1919 eine Ausstellung des Ganzen statt. In dieser kurzen Zeit wurde der Altar von unendlich viel mehr Freunden der Deutschen Kunst besucht, als in den langen Jahrzehnten der Colmarer Aufstellung zuvor.

V. Um 1517/1519. Flügelaltar für den Altar der „Maria-Schnee" für die Stiftskirche zu Aschaffenburg. Erhaltene Arbeiten Grünewalds:

1. Maria mit dem Kinde im beschlossenen Garten. Stuppach bei Mergentheim. Pfarrkirche. (Mittelbild des Altars.)
   Tannenholz, 1,86 m h., 1,50 m br.
2. Die Gründung von Sa. Maria Maggiore. Freiburg i. B. Städt. Kunstsammlung. (Innenseite des rechten Flügels.)
   Tannenholz. 1,79 m h., 0,915 m br.

Das einzige, was man zur Zeit der neubeginnenden Grünewald-Forschung von dem Altar in Aschaffenburg noch kannte, war der schön geschnitzte Rahmen, der jetzt mit späteren und solchen Bildern ausgefüllt, die mit Grünewalds Hand nichts zu tun haben, hinter dem Altar auf Konsolen an der Wand steht. Er trägt (außer dem echten Monogramm Grünewalds) die Inschrift: AD · HONOREM · FESTI · NIVIS DEI · PAERAE · VIRGINIS · HENRICHUS · RETZMAN · AC · CASPAR · SCHANTZ · CANONICUS EIUISDEM · E · C · 1519 und das Monogramm M. G. N. (Das E · C ist wohl, dem Text einiger verwandter Urkunden entsprechend, aufzulösen: Ecclesiae Custos.) Zunächst wurde der Freiburger Flügel, der nachweislich aus der Aschaffenburger Stiftskirche stammt, agnosziert. Er war 1828 für die bayerische Zentralgemäldegalerie, ohne daß man den Autor ahnte, erworben und 1852 wieder um 15 Fl. 36 Kreuzer an einen „Herrn Seitz" versteigert worden. 1872 war er dann aus dem Nachlaß des Freiburger Geistlichen Haitz in den Besitz der dort wohnhaften Familie Thiri übergegangen. Hier wurde er 1897 von Bayersdorffer als Werk Grünewalds erkannt. Seit 1904 befindet er sich als Vermächtnis von Thiris im Besitz der städtischen Gemäldesammlung daselbst. Von dem Mittelbilde wußte niemand etwas. Auch als das 1809 vom Stuppacher Pfarrer in Mergentheim erworbene Marienbild, das lange Zeit für eine Arbeit Rubens' angesehen worden ist, anläßlich einer Restauration im Jahre 1907 vom Maler W. Ettle als Grünewald erkannt und diese Vermutung von Konrad Lange bestätigt worden war, wußte niemand recht, wo das Bild hingehörte. Es galt als spätes Einzelwerk. Erst dem Scharfsinn Schmids ist es gelungen, den Zusammenhang mit jenem Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar einwandfrei nachzuweisen und damit zugleich die Kenntnis über den mittleren Stil Grünewalds unendlich zu bereichern. Immer bleiben aber auch heute noch der Rätsel und Fragen genug. Über den Verbleib des linken Flügels wissen wir gar nichts. Die befremdliche Tatsache, daß Grünewald (der durch die Kreuzigung des Isenheimer Altars ein für alle mal bewiesen hat, daß er die allgemeine Geringschätzung, mit welcher man damals die Außenseiten eines gemalten Altars Schülern überließ, nicht mitmachen wollte) hier nun die Anbetung der Könige (nach denen die Kapelle den Namen hat) doch nicht selbst gemalt, sondern einem mäßigen Gehilfen überlassen hatte, verlangte zunächst nach einer Erklärung, die allerdings nur vermutungsweise gegeben werden kann. Es ist wahrscheinlich, daß Grünewald in einer Zwangslage war. Die Berufung

nach Mainz hat ihn vermutlich daran gehindert, die Anbetung, zu der wir noch die drei (auf S. 186 ff. besprochenen) Entwürfe zu besitzen glauben dürfen, auszuführen. Die Entstehungsgeschichte des Altars ist diese: Die Kapelle samt einem Benefiz zu Ehren der Maria ad nives, der heiligen drei Könige und des St. Georg ist von den beiden Brüdern Kaspar Schantz (Kaspar heißt der erste der drei Könige) und Georg Schantz (Patron St. Georg) — beides Kanoniker der Kirche — vor dem Jahre 1516 gestiftet worden. In diesem Jahre wurde sie geweiht. Der Altar ist Stiftung eines dritten Kanonikers, des zu Grünewald offenbar in nächster Beziehung stehenden Heinrich Reitzmann, und wiederum des Georg Schantz. Der Altar (ohne Gemälde) ist zusammen mit der Kapelle geweiht worden. Den Auftrag, das Schneewunder Mariens zu malen, hatte Reitzmann bereits erteilt offenbar ehe er wußte, wo das Bild aufgestellt werden sollte. Denn als er nach diesem Auftrag, von dem ein verlorenes Testament aus dem Jahre 1513 Kunde gegeben haben muß (ein anderes von 1414 bezieht sich darauf), endlich (1517) den Auftrag wiederholt und 25 Fl. aussetzt, um das Bild auszuführen, da sagt er, daß es für eine tabula (iam) confecta (wie Schmid richtig sagt: tabula nicht=Tafel), also für den inzwischen bereits fertigen, 1516 geweihten, Altar„tisch" bestimmt sei (auch im Freiburger Münster war die mensa geweiht, ehe Baldung den Auftrag für die Gemälde erhielt). Das Testament von 1514 nennt den Maler „Magister Matheus" mit Namen — und wir erfahren bei dieser Gelegenheit zugleich, daß er wahrscheinlich wieder in der Maingegend ist. Er wohnt in „Seligenstadt" (wahrscheinlich im Mainfränkischen) und hat in „Uskem" ([Ober-]Issigheim) gemalt. Daß der Rahmen, der heute noch in der alten Kapelle der Aschaffenburger Kirche aufbewahrt wird — ein schönes Stück deutschen Kunstgewerbes der Renaissance! —, inschriftlich das Datum 1519 trägt, wäre an sich kein ausreichender Beweis, daß auch das Gemälde oder der ganze Altar in diesem Jahr vollendet gewesen wären — der Freiburger Flügel legt ein gewisses Bedenken zunächst sogar recht nahe —, allein für des Hauptbild darf man dem Datum sicher glauben. Stilistisch ist sogar noch die Nähe des Isenheimer Altars so stark zu spüren, daß man, ohne das Testament von 1517, sich vielleicht veranlaßt sehen könnte — doppelt angesichts der rapiden Entwicklung während der Isenheimer Werke —, das Stuppacher Bild in die unmittelbar auf Isenheim folgende Zeit einzubeziehen. So ist das aber nicht möglich. Und man muß immer wieder erwägen, wie viele Zeugen der Zwischenzeit, die doch allein Aufschluß und Wahrheit verbürgen könnten, uns unrettbar entrissen sind. Der Stil des Freiburger Flügels ist von des Meisters breitester Art. Die impressionistische Virtuosität im Technischen geht bedeutend über das, was die Isenheimer Beweinung bietet, hinaus, ja die Abgeklärtheit der Auffassung gemahnt, wie eine Vorahnung des Kommenden, in einigem schon an das Erasmusbild. Man empfindet hier doppelt schmerzlich die Lücken im erhaltenen Werk Grünewalds. Namentlich die Tauberbischofsheimer Bilder, die doch ganz sicher zwischen diesem und dem späten Haller Gemälde entstanden sind, erschweren das Urteil, weil gerade in ihnen am wenigsten von dieser ruhigen Abklärung zu bemerken ist.

VI. Um 1520/1523. Der Kreuzaltar der Stadtkirche zu Tauberbischofsheim. Karlsruhe, Gemäldegalerie Nr. 994 u. 993.

1. Die Kreuzigung. 1,92 m h., 1,52 m br.
2. Die Kreuzschleppung., 1,93 m h., 1,51 m br.

   Beide auf Tannenholz.

Vorder- und Rückseite eines doppelseitig sichtbaren, feststehenden Altaraufsatzes. Die Bilder sind von dem wahrscheinlich ehemals unter dem Triumphbogen stehenden Kreuzaltar — wo die Kreuzigung nach dem Laienhause, die Kreuzschleppung nach dem Chorhause gerichtet war — aus der Tauberbischofsheimer Kirche 1876 entfernt und einem ortsansässigen Vergolder verpfändet worden, nachdem der Caßler Galeriedirektor Eisenmann sie bereits als Werke Grünewalds erkannt hatte. Dieser veranlaßte den Sammler Habich 1882 sie zu erwerben. Bei der 1883 vorgenommenen Restauration kam erst die bis dahin verdeckte Kreuzschleppung zu Tage. Nun wurde die Tafel auseinandergesägt und die beiden getrennten Bilder von Habich leihweise in der Caßler Galerie ausgestellt, bis die badische Regierung sie reklamierte und 1889 wieder der Tauberbischofsheimer Kirche zustellte. Hier scheint man allerdings nach wie vor wenig Verständnis für Grünewalds Kunst gehabt zu haben. Denn die Bilder verrotteten bald wieder auf dem Boden des Pfarrhauses, so daß es höchste Zeit war, als die Regierung sie schließlich 1899 für die Karlsruher Galerie um — 40000 Mark rechtsmäßig erwarb. Durch die abermalige Vernachlässigung war jedoch eine zweite Instandsetzung nötig geworden, die die Gemälde um einen guten Teil ihrer koloristischen Wirkung gebracht hat.

VII. Um 1525. Der Erasmus-Mauritius-Altar des Doms zu Halle. München, Kgl. ältere Pinakothek. Nr. 281.

Die Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus.

Tannenholz. 2,26 m h., 1,76 m br.

Das Gemälde gehört seit der 1836 erfolgten Eröffnung der Pinakothek, und war im dritten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts für die bayrische Zentralgemäldegalerie aus dem Aschaffenburger Schloß erworben worden, wohin es Kardinal Albrecht, der in der Figur des Erasmus porträtiert ist und der das Bild selbst für den Erasmus-Mauritius-Altar seiner Domkirche in Halle gestiftet hatte, hatte überführen lassen, als er Ende der dreißiger Jahre des XVI. Jahrhunderts gezwungen war, den größten Teil seiner angesammelten Kunstschätze und Reliquien zu veräußern. Da der Porträtierte die Stiftskirche, für die das Gemälde bestimmt war, deren männliche Patrone es verherrlicht, und aus deren Reliquarien- und Paramentenbesitz eine Reihe von Stücken darauf dargestellt ist, erst im Sommer 1520 gegründet hat, so kann Grünewald das Bild kaum vor diesem Datum begonnen haben, obwohl man das auf Grund eines äußerlichen, aber nicht richtig eingeschätzten Umstandes behaupten zu dürfen geglaubt hat. Man vermißt nämlich über dem Triplewappen der drei Erzstifte, die Albrecht seit 1513 inne hatte, die Kardinalsinsignien, welche Albrecht, seitdem er diese Würde besaß — seit 1518 also —, überall anzubringen liebte. Man hat dabei nur vollkommen übersehen, daß das von Grünewald auf dem Saum der erzbischöflichen Alba abgebildete Wappen nicht als heraldisches Attribut des Gemäldes wie etwa auf der Aschaffenburger Beweinung, gemeint ist, sondern daß es mit aller malerischen Sorgfalt eine Nadelmalerei wiedergibt, die sich auf der Originalalba eben genau so befand wie etwa die in Perlstickerei auf der Mitra dargestellte Verkündigung Mariä. Denn das sehr kostbare Gewand ist ganz sicher ebenso ein Sammelobjekt im Kirchenschatz gewesen, wie die Rüstung und der Kranz des hl. Moritz, der Krummstab und anderes mehr. Von „Seidenstickern" (in Mainz, Frankfurt und Halle) hören wir viel. Namentlich Albrecht scheint diese hervorragenden Künstler herangezogen zu haben. An einem solchen Prunkstück aber mögen auch die fleißigsten Hände viele Jahre arbeiten, und wenn es etwa ein Ehrengeschenk anläßlich der Stiftskirchenbegründung oder -weihe war, so kann man kaum erwarten, daß der Sticker, als er damit begann, auch schon von der bevorstehenden Belehnung mit dem roten Hut Bescheid gewußt haben soll! Von welchem Jahr allerdings die Alba mit dem Wappen stammt, ist gar nicht zu entscheiden. Daß die Mitra ebenso wie die Rüstung des Mauren dem Kirchenschatz angehörte, bezeugt das „Hallische Heiltum", ein Büchlein mit Holzschnitten nach den berühmtesten Reliquarien usw., die im Dom beisammen waren. Daß für die Gestalt des Mauren, wie bisher vorgeschlagen worden ist, der erst im „liber Ostionensis" abgebildete „große silberne Moritz" mit breitkrempigem Hut benutzt wurde, glaube ich nicht. Das trifft nur auf den (Hans Cranach zugeschriebenen) Moritz des Marktkirchenaltars zu; wohl aber besteht vor allem in der Körperhaltung eine enge Beziehung zwischen der Grünewaldschen Mauritius-Gestalt und dem (in Abb. 85 dargestellten) Reliquar, welches bereits im „Heiligtumsbuch" auftaucht. Das kleine Brustreliquar mit dem Kranz mag allerdings auch in Frage kommen. Da das 1525 aufgenommene Inventar das Gemälde erwähnt, müßte es demnach zwischen 1520 bis 1525 entstanden sein. Und da bezeugen nun die schwammigeren Züge des Kardinals, die nichts mehr von der Elastizität, die Dürer 1518 festgehalten hat, zeigen, daß es eher gegen Ende als Anfang der zur Verfügung stehenden Zeit gemalt worden sein muß, was durch den ganz breiten, völlig auf koloristische Komposition eingestellten Stil, der weder mit dem Aschaffenburger Altar noch mit den Tauberbischofsheimer Malereien zeitlich zusammenzubringen ist, vollauf bestätigt wird. Man kann unmittelbar sagen: um 1525.

VIII. Um 1529 (?). Die Beweinung Christi. Aschaffenburg. Stiftskirche.

Tannenholz. 0,36 m h., 1,36 m br. Die Herkunft ist nicht ganz einwandfrei nachzuweisen. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß das Gemälde, wenn vielleicht auch nicht als Predella, sondern eher als Epitaph, sich von Anfang an in derselben Kirche befunden hat, der es heute noch angehört. Entscheidend dafür sind die zwei auf der Vorderseite angebrachten Wappen, die sehr auffällig betont sind und auch von Anfang an an der gleichen Stelle zu sehen gewesen sein müssen; mag auch das zur Rechten von einem Gehilfen ausgeführt sein. Solch ein Schild mit den Wappenzeichen zu füllen, war höchstens dann eines „Meisters" Angelegenheit, wenn das Wappen als wirklich integrierender Bestandteil im malerischen Bildorganismus eine besondere Rolle spielte, wie etwa auf der Alba des hl. Erasmus im Münchner Konversationsbilde. Das Wappen zur Linken ist das des Kardinals Albrecht von Brandenburg, so wie

er es seit 1518 führte (mit den Insignien der Kardinalswürde). Das zur Rechten ist dasjenige der Familie Erbach und kann wegen des darin vorkommenden goldnen Rades von Mainz nur einem einzigen Gliede dieser Familie angehören, nämlich dem Dietrich von Erbach, der als Erzbischof von Mainz Amtsvorgänger Kardinal Albrechts gewesen war. Da nun in derselben Aschaffenburger Stiftskirche für den bereits 1459 verstorbenen Erbacher ein (mit völlig analogem Wappen versehenes) Grabmal erst im XVII. Jahrhundert errichtet worden ist, so dürfte die naheliegende Kombination, Albrecht habe seinem Vorgänger aus irgendeinem Anlaß ein vorläufiges Ehrengedächtnis in Form dieses Epitaphs setzen lassen, die einfachste Antwort auf die Frage bieten, was denn die Zusammenstellung der beiden Wappen besagen könne. In diesem Falle müßte über oder unter dem Gemälde eine Inschrifttafel zu sehen gewesen sein; und es wäre dann auch nicht ausgeschlossen, daß der Oberkörper der Maria auf derselben zu sehen gewesen ist, wenn sich die Tafel, was wiederum bei dem schwer gelagerten Leichnam künstlerisch das wahrscheinlichste ist, darüber befand. Es ist zwar an sich müßig, sich über den Anlaß zu solcher Stiftung Gedanken zu machen; doch mag wegen der Möglichkeit, dadurch vielleicht dem Entstehungsdatum auf die Spur zu kommen, immerhin daran erinnert werden, daß das Jahr 1519 bzw. 1529 die 60. bzw. 70. Wiederkehr von Erzbischof Dietrichs Todesjahr, das Jahr 1524 die 90. Wiederkehr von dessen Amtsantritt (bzw. die 55. oder 65. seines Todesjahrs) bedeutet hat. Geht man jedoch von stilkritischen Erwägungen und den uns bekannten Lebensdaten Grünewalds aus, so gibt es noch eine andere Möglichkeit (für die Schmid Gründe beigebracht hat), die allerdings weniger einfach und nicht ganz ohne Zwang mit dem, was die Wappen bezeugen, zusammenzubringen ist. Die Stilverwandtschaft mit dem für den Haller Dom gemalten Erasmusbilde — das in Halle selbst gemalt worden ist — läßt es möglich scheinen, daß die Beweinung für den gleichen Ort bestimmt gewesen ist. Und die Erwähnung einer gemalten Tafel mit der „Deposicion" (statt des sonst gebräuchlichen Terminus „Barmherzigkeit" für „Pietà") in dem Dominventar von 1525 könnte auch in der Tat als Bestätigung gelten. Allein die Bildform ist für ein „Stationsbild" — und das Gemälde müßte in diesem Falle eins von 20 andern gewesen sein — ungewöhnlich und, wie Schmid selbst bemerkt, auch in den Maßen nicht recht für die Pfeilerbreite an Ort und Stelle geeignet. Größere Schwierigkeit aber bieten die Wappen. Schmid hat vorgeschlagen, daß der für Albrechts Sache im Bauernkriege tätige, einer andern Linie der Familie angehörige, Eberhard von Erbach († 1532) gemeinsam mit Albrecht das Gemälde nach Halle gestiftet habe, daß dessen persönliches Wappen aber infolge nachheriger privater und politischer Mißhelligkeiten durch dasjenige des andern, schon über ein halbes Jahrhundert abgeschiedenen Dietrich von Erbach, der einer ganz andern Linie angehörte, ersetzt worden sei. Mir scheint die oben angedeutete Beziehung zu Aschaffenburg und zu Dietrich schon des Wappens wegen wesentlich einfacher, und die andere, in Anbetracht des zweifellos sehr späten Stiles, vor allem in einem Punkt kaum so anwendbar zu sein. Denn jener Eberhard, der 1525 zwar die Städte Aschaffenburg, Seligenstadt u. a. zur Botmäßigkeit unter die Mainzer Kur zurückführte, hat, indem er dies tat, doch einfach als Soldat für eine Sache gekämpft, von deren Recht er genau so fest überzeugt war, wie vom Unrecht des Kirchenfürsten Albrecht, der im selben Jahre von dem Erbacher verlangte, er solle die lutherischen Pfarrer aus seinem Lande jagen. Und wenn der treue Anhänger Luthers dem nachmaligen „Abgott von Halle" damals das Begehren glatt abschlug, so war damit doch recht wenig Anlaß gegeben, gleichzeitig in die Lieblingskirche des Erzbischofs und gar mit ihm zusammen ein Bild zu stiften, das die „Abgötterei", um derentwillen die Stiftskirche bereits bei den Lutherischen anfing in Verruf zu stehen, vermehren half. Um so weniger, als auch von sonstigen Beziehungen dieses Erbachers zu Halle nichts bekannt ist. Die Datierung des Bildes ist schwer, weil für die Spätzeit Grünewalds so gut wie jeder äußere Anhalt fehlt. Da die Kardinalsinsignien im Wappen Albrechts stehen, ist 1518 der früheste und — da Melanchthon 1531 Grünewald unter den Toten nennt —, etwa das Jahr 1529/30 der späteste Termin. Vielleicht bieten aber die oben im Zusammenhang mit Erzbischof Dietrich von Erbach-Mainz genannten Gedenkjahre 1519 oder 1529 Anhaltspunkte? Dem ganz frei-malerischen Stile nach steht das Bild dem Erasmusbilde viel näher als den Tauberbischofsheimer Gemälden. So würde 1519 also ausfallen. Man pflegt „um 1525" zu datieren. Ich möchte eher glauben, daß die Beweinung zum allerletzten gehört und deshalb das immerhin in mancher Beziehung plausiblere Jahr 1529 in Vorschlag bringen, ohne es ganz bestimmt festlegen zu wollen. Es mag immerhin in Halle gemalt worden sein.

Anmerkungen.

(1) [z. S. 17] Quellen und Grundlagen. Herkunft. Personenname. Was wir uns heute über Grünewald auszusagen getrauen, beruht fast durchweg auf gut begründeter Kombination und Hypothese. Wollte die Forschung sich beschränken und versuchen, mit dem durch schriftliche Dokumente belegten biographischen Tatsachenmaterial auszukommen, so würde kaum ein Artikelchen von dreißig Zeilen Umfang zusammenkommen. Wir stünden dann etwa da, wo die Geschichtsschreibung vor 250 Jahren stand. Der beste Beweis für die Stichhaltigkeit der heute geltenden Ansichten liegt darin, daß die zum größten Teil unabhängig voneinander entdeckten Funde in keinerlei Widerspruch zueinander stehen und sich aufs beste mit dem bereits Feststehenden vereinigt haben. An ihnen etwas zu ändern kann also nur dann möglich sein, wenn eine neue Urkunde dies verlangt. Jedoch wäre es der schwerste Irrtum, wollte man den Geltungswert der Urkunde etwa durch den in ihr genannten Namen Grünewald begründen. Keinerlei Dokument, das zu dem Vornamen Matthias, zu der fraglichen Zeit, vor allem aber zu dem heute bekannten œuvre und den daraus abzuleitenden Fakten oder Daten in Widerspruch steht, kann irgendwie zu einem Eingriff in die Biographie des Meisters berechtigen. Da dieser Elementarsatz der Grünewaldforschung offenbar noch nicht recht gewürdigt wird, ist es notwendig ihn zu begründen. Das Gesamtwerk „Grünewalds" wird als einheitliche Leistung ein und derselben Künstlerpersönlichkeit durch den darin allein herrschenden Stil gekennzeichnet. Der Namen des Künstlers spielt dabei keine Rolle. Dennoch wissen wir bestimmt, daß er den Vornamen Matthias (oder vielleicht Mattheus) trug. Den Geschlechtsnamen Grünewald kennen wir aber nur aus der einzigen, 1 ½ Jahrhunderte nach des Malers Tode ausgesprochenen und durch mangelhafteste Quellenangabe belegten Behauptung J. v. Sandrarts. Und da damals kein Mensch mehr etwas Genaues über den Zeitgenossen Dürers wußte, diejenigen Generationen aber, welche seine Kunst noch gleich derjenigen Dürers geachtet hatten, einen ähnlichen Namen niemals erwähnt haben, da ferner auch die Auflösung des (als ipsissimum verbum magistri einzig zuverlässigen) Meistermonogramms durch Sandrarts Namennennung nur sehr problematisch möglich ist — das N bleibt völlig unberücksichtigt und das G könnte ebensogut anders heißen —, so dürfte dem Biographen aus so später und ungewisser Zeit streng genommen nur dann geglaubt werden, wenn wir noch mit anderen, verläßlicheren Zeugnissen rechnen wollten, die Sandrart etwa anzuführen versäumt hätte. Jedenfalls ist die Benennung in keiner Hinsicht derart gesichert, daß nun der Name Grünewald, wie jüngst wieder von Zülch (Repertor. f. Kunstw. NF. V. (1917) S. 120 ff.) versucht worden ist, tale quale als Grundlage für Archivforschungen benutzt werden dürfte. Wenn wir glauben sollen, daß der von ihm aufgezeigte „Bildschnitzer Grün" in Frankfurt mit dem Maler des Isenheimer Altars identisch und deshalb die für jenen urkundlich festgelegten Daten für die Biographie des letzteren verpflichtend sein sollten, so müßten erst einmal die vielen Widersprüche gelöst werden, die zwischen Sandrarts Benennung und den aus besser unterrichteten Zeiten stammenden Zeugnissen bestehen. Auch dann aber würde es kaum angehen, die für den Maler durch andere Urkunden und durch seine Werke feststehenden Fakta mit den durchweg widersprechenden des Bildschnitzers Grün zu vereinigen. Wenn man dagegen a priori den Letztgenannten als Eigenindividualität hinnimmt und seinen Werken nachspürt, so wird man sicherer fahren, als wenn man das Problem auf der aussichtslosen Grundlage der Identität heterogener Größen weiterverfolgt. Für den Maler aber wird man am besten zur gewissesten Basis des Monogramms zurückkehren. Zülch selbst hat (ohne es zu bemerken) einen Maler angeführt und durch einige Urkunden belegt, der nicht nur, was den Namen angeht, zum erstenmal eine restlose Auflösung des Meistermonogramms gestattet — M G. N.: Mathias Gothart „alias" Neithart (beachte das kleinere N und den „abgelegten" Vatersnamen!) —, sondern der auch in Hinsicht der bis jetzt bekannten Lebensdaten genauestens mit den für die letzten Lebensjahre unseres Malers verbürgten Fakten in Einklang steht. Denn er ist (ich beziehe mich hier nur auf Zülchs Veröffentl.) 1529/30 in Halle gestorben und hat zuvor einen aus Lothringen stammenden Frankfurter zum Vormund seines Sohnes eingesetzt. Auf ihn (sicher nicht auf den bereits aus Frankfurt abgereisten Bildschnitzer) bezieht sich die Empfehlung an den Frankfurter Bürgermeister, den Maler bei der Aufnahme der Frankfurter Mainmühlen zu begünstigen. Das war 1527 und kam aus Magdeburg, der zweiten nördlichen Residenzstadt von Kardinal Albrecht, dem Brotherrn unseres Malers! Freilich war nun dieser Maler Matthias Bürger

von Würzburg. Aber bei Würzburg liegt Tauberbischofsheim und ein zweites Seligenstadt! In allernächster Nähe liegt Ochsenfurt. Und mit diesem Ort, weit mehr als mit Aschaffenburg, stimmen die ältesten, zweifellos genauesten Herkunftsangaben unseres Malers: Offenburg (auf der Oxforder Zeichnung, die Mathis eigenhändig signiert hat) und „Oschnaburg“ (Jobin), aus dem Fäsch „Oschnabruck“ machte. [„burgk“ könnte wohl aus „brugk“ („brück“) geworden sein und wäre dann ein Synonym von „furt“.] Übrigens könnte auch das, ö. Würzburg gelegene, Aschbach bei Schlüsselfeld Anlaß zu der entstellenden Schreibweise gegeben haben. Für Sandrart hätte übrigens die Möglichkeit des Irrtums nahe liegen können. Er nimmt für seinen Maler den Ausgang vom Frankfurter Heller-Altar, an welchem (nach Steinmeyer) außer Dürer und M. G. N. auch „alle übrigen berühmten, lebenden (natürlich: Frankfurter) Maler und Bildhauer“ mitgearbeitet haben. Wenn unter diesen auch Mathias Grün war, so konnte sein Name, als der eines eingesessenen Frankfurters, sehr leicht neben dem Dürers in der Lokaltradition mit dem berühmten Altar weiterleben, während alle andern vergessen wurden, und der Gleichlaut des Monogramms — obwohl der Maler gerade hier einmal und vielleicht zur Unterscheidung von dem ebenfalls an der Arbeit beteiligten M. G. ein N. hinzugesetzt hatte — konnte ebenso leicht zur Verschmelzung des Unbekannten mit dem Überlieferten führen. Ja, da Sandrarts Gewährsmann Uffenbach, wie bezeugt wird, „dem Ort des Meisters eifrig nachstudiert“ hat, so wäre es nicht einmal ausgeschlossen, daß er genau dasselbe Urkundenmaterial benutzt hätte, welches nun, 250 Jahre später, Zülch entdeckt zu haben glaubt! — Ich bin nun weit davon entfernt, den, als Sammelbegriff festeingewurzelten, Namen unseres Malers durch einen andern auf Grund dieses Hinweises ersetzen zu wollen, von dem vorläufig nur der Name und sehr wenige Daten feststehen. Allerdings werden daraufhin archivalische Nachprüfungen an „Grünewaldstätten“ unerläßlich sein. Aber erst wenn diese, die bereits von mir in Angriff genommen sind, zu greifbaren Resultaten geführt haben und andrerseits über die Person des Frankfurter Bildschnitzers Grün größere Klarheit herrscht, wird der Zeitpunkt gekommen sein, den Sandrart-Namen auf Wert oder Unwert noch einmal von Grund auf zu beurteilen. Bis dahin werden wir an unserm „Grünewald“ festzuhalten haben, wenn auch mit derjenigen kritischen Vorsicht, die bei der notorischen Relativität des Quellenwertes nötig ist, um schwere historische Irrwege zu vermeiden. Ich hoffe, in absehbarer Zeit, zugleich mit einer genauen Kritik des Frankfurter Archivfundes, ausführlicher über den Maler Mathias Gothart von Würzburg referieren zu können. Daß dadurch die Lebensdaten des Meisters oder das in diesem Buch gezeichnete Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit wesentliche Umwandlungen erfahren wird, braucht man, glaube ich, um so weniger zu befürchten, als ja weder die Kunst von dem Namen abhängig ist, noch die Biographie auf anderen als gesicherten Überlieferungen vor der Sandrartzeit beruht. — Erst etwa vom Jahre 1502 an tritt uns die Persönlichkeit unseres Malers in Werken greifbar entgegen. Die Entwicklung, die sich dann bis zum Isenheimer Altar vollzieht, ist eine so rapide, und letztgenanntes Werk trägt so unverkennbare Züge eines Sturm- und Drangwerkes an sich, daß der Maler nicht über 30 alt gewesen sein kann, als er ihn malte. Einen Mann Ende der Zwanzig zeigt nun auch das Selbstbildnis, der Sebastian. Und abermals stimmt dazu, daß die Entwicklung bis ins dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zwar anhält, aber doch längst nicht mehr in jenem stürmischen Tempo des ersten verläuft. Sie nimmt den Weg zum immer reiferen und klareren Ausdruck, wie man das bei einem Mann in den dreißiger Jahren erwarten kann. Wenn also Schmid etwa 1483 als Geburtsjahr nennt, so wird man allgemein zustimmen müssen.

(2) [z. S. 32.] Josef L. Fischer: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914. Tafel 65/66; spricht jetzt nur von „Art Grünewalds“.

(3) [z. S. 33.] Zuletzt Curt Glaser: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916, S. 182.

(4) [z. S. 36.] Vgl. meinen Aufsatz in Kunstchronik N. F. XVIII., Sp. 73 ff.

(5) [z. S. 38.] Grünewalds Verhältnis zu Mantegna. Die Mantegna„entlehnungen“ sind für die Italienfrage nicht einmal von so einschneidender Bedeutung, wie für die Erkenntnis der Kunstpsychologie Grünewalds im allgemeinen. Die Frage geht aus von dem Sebastian des Isenheimer Altars, für den zwei Gestalten aus dem Triumphzug Caesars — und zwar aus den Gemälden, nicht aus den Stichen — von Grünewald benutzt worden sind. Man glaubte bis heute, daß nur die eine Gestalt des tragenden Jünglings aus dem Quadro III übernommen sei, und das ist außer durch den allgemeinen Kontrapost vor allem durch die Hand und den erhobenen Arm auch gewiß. Aber dies Motiv des geneigten Kopfes kommt völlig gleich auf dem Quadro VII.

bei dem ungefähr mittlings von vorn gesehenen, sich zu den „Quacksalbern und Narren“ zurückwendenden Manne vor. Hier sind auch wie bei Grünewald die Hände gefaltet, aber sie fallen herab. Die Körperhaltung ist der andern in III sehr ähnlich, das Mantelmotiv stimmt hier jedoch noch enger mit dem des Sebastian bei Grünewald überein. Vor allem das Fenster mit einem (wenn auch dunklen) Ausblick auf Gestalten, und die leere Wandfläche nach rechts hin, die das ¾-Profil so eindrucksvoll hebt — in allem also dem tektonischen Hintergrund und seiner Beziehung zur Figur bei Grünewald verwandt —, ist nur hier zu bemerken. Das Bild ist sicherlich wegen seines rein menschlichen Inhalts und der Fülle von Charakterköpfen dasjenige, welches dem psychologisch interessierten Betrachter am meisten gibt. Goethe hat deshalb diesem Bild, und gerade der Hauptfigur, die ihm ein Rätsel war und auf deren Bedeutung er deshalb unwillkürlich immer wieder zurückkommt, das Hauptinteresse zugewandt. Nach dem Stich urteilend, hat er allerdings den Gesichtsausdruck („fratzenhaft“, „ingrimmig“, „grinsend“) falsch erklärt — es ist eher ein Ausdruck von Vergrämtheit gemeint —, aber dennoch den tieferen Sinn dieses „Unglücklichen“, „Würdigen“, dem der Hohn der nachfolgenden Narren und Possenreißer „noch zu neu“ ist, richtig erkannt. Dies ist nun auch ganz sicher ein Bildnis, und ich gestehe — ohne Bindendes behaupten zu wollen —, daß mir der Kopf schon lange, bevor ich an eine Beziehungsmöglichkeit zu Grünewald dachte, durch die Ähnlichkeit der Wangen-, Mund- und Kinnpartie, ebenso wie der ganzen Kopfform mit der in Mantegnas Grabkapelle aufgestellten Bronzebüste, welche Cavalli nach Mantegnas Kopf angefertigt haben soll, aufgefallen ist. Der symbolische Tiefsinn des Vorgangs, der doch innerhalb der historisierenden allgemeinen Typik auffallen muß, und die übrigen gerade in diesem Bilde deutlich wahrnehmbaren Bildnisköpfe — das antike Kostüm verlangt natürlich auch antike Haartracht — machen es an sich gewiß nicht unwahrscheinlich, daß Mantegna als Hauptfigur ein Selbstporträt in ganzer Figur gemalt hat. Mantegna aber war rüstig an der Arbeit zu jener Zeit, als Grünewald durch Mantua kam. Der Gedanke, daß man sich selbst in ganzer Figur als Mitspieler in einer großen Historie porträtieren könne, war für ihn ebenso überraschend wie der, genau in diesem Sinne gedachte Sebastian Grünewalds neu und befremdlich für Deutschland war. Ob es in Mantua nun ein Selbstporträt oder das Bildnis eines andern war, darauf kommt es letzten Endes nicht an; obwohl das Verhältnis zwischen deutschem Nach- und italienischem Vorbild im ersteren Falle noch klarer wäre. Übrigens ist es auch in anderem Sinne wichtig zu wissen, daß zwei Vorbilder statt des bisher vermuteten einen in Frage kommen. Denn bekanntlich besaß der Kanonikus Reitzmann mindestens zwei Kopien nach Mantegnas Triumphen. Und wenn man recht überlegt, daß dieses doch sehr frühzeitige Auftauchen von Kopien nach dem erst 1492 vollendeten Werk bei einem Aschaffenburger Geistlichen die Frage nahelegt, woher in aller Welt diese damals schon kamen, so liegt in Anbetracht des Datums der italienischen Reise Grünewalds, der mit dem Kanonikus befreundet war, und ferner in Anbetracht seiner Doppelentlehnung die Möglichkeit sehr nahe, daß jene „Triumpha Caesaris“, von denen uns das Inventar des Reitzmannschen Besitzes von 1511 (Schmid, Quellen S. 287.5) berichtet, eben von niemand anders als von Grünewald selbst gemalt worden und dem Gönner geschenkt worden sind.

(6) [z. S. 40.] Aus der Schrift des Vinzenz Steinmeyer „Newe Kuenstliche, wohlgerissene, vnnd in Holtz geschnittene Figuren etc. etc.“, Frankfurt 1620, geht dies mit aller Wahrscheinlichkeit hervor. Steinmeyer schreibt zur Geschichte des Heller-Altars, daß Heller nachträglich von den verschiedensten Künstlern reiche Zutaten zu dem Werk Dürers ausführen ließ. Nachdem die Tafel in Frankfurt angekommen und in der Predigerkirche aufgestellt worden sei, habe Heller „über das auch alle andere berühmbte und kunstreiche Maler und Bildhawer so damalen gelebt, die Nebenflügel und anders zum Altar gehörig, machen und verfertigen lassen, damit es ja ein sonderlich decus, Zier und ornamentum, nicht allein dem Closter, sondern der gantzen Stadt Franckfurt sein solte, wie es dann auch gewesen“. (Vgl. Schmid, Quellenanhang S. 297 u. oben Anm. 1.)

(7) [z. S. 43.] Vgl. Anm. 1.

(8) [z. S. 73.] Eine gewisse Unentschlossenheit und Scheu vor kräftiger Konsequenz spricht sowohl aus dem matten Dahängen des Körpers, aus den viel weniger tief als sonst herabgezogenen Armen, aus den zur Faust geschlossenen, nicht klaffenden kleinen Händen, und nicht zuletzt aus dem Ausbleiben der gewohnten drastischen Gelenkbetonungen, jener für Grünewald so bezeichnenden Akzente des Funktionellen, sowie aus dem halb aufgerichteten Kopf Christi. Gerade dies letztere ist bemerkenswert, weil das Betonen der mechanisch einwirkenden positiven Last auf das Herabhängen schwerer Teile von Mal



108. Raphael Sadeler: Kupferstich nach der verschollenen Kreuzigung Grünewalds.

zu Mal durch Grünewald intensiviert worden ist. Man kann dies Rätsel auch nicht aus irgend welcher Erleichterung des Mechanischen, etwa durch eine von unten kommende Stütze, erkären. Im Gegenteil, dies eine Mal fehlt der Pflock an dem sehr hohen Stamm, und die Füße sind, wie in Basel, kreuzweis, nicht wie später in einem Aufeinanderstehen und S-förmigen Zubodenstreben dargestellt. Dafür ist aber (auch nur dies eine Mal) der rechts aus dem Pfosten hervorstehende Astknoten dem stark nach oben gekrümmten Zeh formal angeglichen, so daß hier unten etwas wie ein Gegengewicht zu dem herabgeneigten Haupt entsteht. Auch dem nach links strebenden Knie entspricht ein vorspringender Knoten am linken Kontur des Stammes. Merkwürdig glatt ist die detaillierte, saubere Oberflächenangabe der Rinde des ganz unbehandelten Stammes und der technischen Konstruktion des Querbalkens durch zwei übereinander gefalzte Arme, die im Pfosten verfugt sind (ebenfalls einzigartig und nicht recht mit Grünewald zu vereinigen). Auch das Lendentuch weist durch die kleinlich exakte Faltenlegung rechts (beachte die Fetzen am Oberschenkel links) eher auf das späte Gemälde und zwar wie eine Nachzeichnung, nicht wie ein Original. Möglich, daß Grünewald hier etwas Gemäßigteres probieren wollte; möglich auch, daß die Naturstudie die Abweichungen mit sich brachte.



109. Kopie nach der verschollenen Kreuzigung Grünewalds. München, Sammlung Dr. von Pauer.

(9) [z. S. 73.] Die verschollene Kopie der Kreuzigung und deren Kopien. Sandrart hat eine kleine Kreuzigung bei Herzog Wilhelm dem Frommen gesehen und den (unbekannten) Urheber erkannt. Sie ist heute verschollen. Die erhaltenen Kopien darnach gelten durchweg als späte Wiederholungen. Als beste Quelle für das Aussehen des Originals galt bisher der Stich von Raphael Sadeler d. ä., der „auf gnädigen Befehl" 1605 veröffentlicht wurde; er ist in den Kupferstichsammlungen ziemlich selten anzutreffen. Von den gemalten Kopien ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob sie sich an das Originalgemälde, an den Stich, oder an eine Kopie des Originals halten. Das Berliner K. Fr. Mus. nimmt neuerdings eine dort befindliche kleine, flämische Kopie als unmittelbare Reproduktion nach dem Urbilde an; die Ausführungen in den amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstslgn. XXXIII. (1912), 137/40, vermögen jedoch nicht zu überzeugen. Vielleicht ist die Kopie, die ich hier (Abb. 109) publiziere, in der Lage, als besser begründete direkte Wiederholung des Originals zu gelten und damit das Urteil über das Aussehen des verschollenen Gemäldes auf sicherere Grundlage zu stellen. Denn der Stich ist keineswegs in allem zwingend für deren Beurteilung. Das aus allen seinen Reproduktionen zu erkennende, akademisch verbildete Durchschnitts-



110. Kopie nach der verschollenen Kreuzigung. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

talent Sadelers läßt unter der korrekten Eleganz seiner Arbeit von der ebenso brutal zugreifenden, wie original gestaltenden Genialität Grünewalds nichts ahnen. Dennoch ist nicht anzunehmen, daß er an solchen Zügen, die dem literarisch interessierten Besitzer des Urbildes am ehesten im Sinn hafteten, Veränderungen vorgenommen habe. Hätte dasselbe, wie die Berliner Kopie, z. B. über dem Haupt Christi eine dreisprachige Legende gezeigt — eine historische Spielerei, die Grünewald in keinem der anderen Gemälde gleichen Themas kennt, und die auch zu seiner schlichten, unkomplizierten Auffassung herzlich schlecht passen würde —, so hätte Sadeler ganz sicher nicht die sonst übliche einsprachige angebracht! Schmids Ausführungen über Wert oder Unwert der Berliner Kopie (Text S. 237 ff.) treffen auf die Berliner Kopie so gut, wie auf die andern 1911 bekannten, zu. Grünewald war außerdem zur Zeit dieser Kreuzigung auf großes Format eingestellt. Das winzige Berliner Bildchen (20,5:15 cm), wesentlich kleiner als Grünewalds kleinstes bekanntes Original, die Basler Kreuzigung, stimmt auch nicht recht zu der in Berlin herrschenden Meinung. Sandrart spricht von einem „Klein Crucifix". Aber das Berliner ist geradezu eine Miniatur. — Die andern Kopien, die für uns in Frage kommen, befinden sich

1. bei Baron v. Kramer-Klett auf Hohenaschau (Holz 70:52 cm),
2. bei Rechtsanwalt Dr. Rolf Edler v. Pauer, München (Holz 62,5:47 cm).

Das Bild in Hohenaschau ist weder des Formats wegen aus der Liste zu streichen, noch unter Berufung auf das Urteil, es sei eine Kopie des XIX. Jahrhunderts. Dies wäre erst zu erweisen. Das Exemplar v. Pauer ist wegen stellenweiser Übermalung auch nicht mit Sicherheit zu datieren, doch scheint es mir in den guterhaltenen Teilen dem ersteren an Qualität überlegen zu sein. Es ist schwer zu behandeln, weil es Veränderungen in der Anordnung enthält. Schon deshalb muß eine eigene von jenen verschiedene Quelle angenommen werden. Die Abweichungen sind sehr bedeutungsvoll. Vor allem betreffen sie den Abstand des Fußstocks am Kreuz vom Boden. Er ist nicht (wie auf den andern Reproduktionen) hoch, sondern ganz niedrig gehalten. Wie es für Grünewald seit dem Isenheimer Bilde üblich war. Dadurch wird diese Komposition auf Grund eines äußeren Kennzeichens, das nur ihm eigen ist, zeitlich an diejenige Stelle gewiesen, die es auch nach allen anderen erkennbaren Kriterien einnehmen muß. Zwischen dem ca. 1509/11 entstandenen Isenheimer und dem um ein Jahrzehnt jüngeren Karlsruher Typ. Der über die ganze Bildfläche ausgespannte Leichnam bringt die Kopie überzeugender als die anderen Fassungen mit Sandrarts Bemerkung zusammen, daß Christus „so ganz abhenkend auf den Füßen ruhet". Es bleibt auffällig, daß Sadeler hiervon der Gewöhnung seiner Zeit entsprechend abgeht und die andern Kopisten ihm darin folgen, während unsere in Frage stehende Nachbildung unabhängig davon sich an die Ausdrucksweise hält, welche Grünewald allgemein in einer Zeit bevorzugte, als sein Geschmack sich einer massigen Flächenerfüllung zuwandte. Dieser Geschmack offenbart sich auch sonst in dem v. Pauerschen Bilde mehr als in den übrigen Kopien. Magdalena reicht mit dem Kopf nicht bis zu den Füßen, sondern fast bis zu den Knieen des Herrn, und Johannes tritt, wie im Karlsruher Bilde, näher an das Kreuz heran. Von der so entstehenden asymmetrischen Flächenerfüllung ist weder auf dem Sadelerschen Stich, wo alles in gleichmäßigen, jeder Spannung entbehrenden Intervallen sich ordnet, noch auf den andern Nachbildungen etwas zu bemerken. Der Berliner amtl. Bericht hebt allerdings die durch die asymmetrische Verschiebung des Kreuzstammes nach links bewirkte Einteilung des Berliner Täfelchens hervor, aber es ist doch nicht zu übersehen, daß gerade diese ungewöhnlich ist. Grünewald verschiebt in Colmar und Karlsruhe das Kreuz im Gegenteil nach rechts zu Johannes hin, der, nahe ans Kreuz herantretend, mit dem Cruzifixus zusammen die schmalere Hälfte erfüllt und so der anderen, breiteren Seite die Wage hält. In Colmar sind an dieser Stelle drei Menschen im Gleichgewicht zu halten, in Karlsruhe Maria und der begleitende Felsen. Eine den letztgenannten Bildern ähnliche Ponderation herrscht aber in der v. Pauer'schen Kopie, während das Berliner Exemplar gerade in diesem Punkt jedem, der für Gewichtsverteilung ein Auge hat, beleidigend vorkommen muß. Denn da sind in die schmalere linke Hälfte, außer dem ganzen Kreuzstamm, die zwei Frauen und die begleitende Berglandschaft eingepfercht. Rechts steht nur Johannes; darüber bleibt nichts weiter als ein Loch. Die Faltengebung in dem Sadeler-Stich ist gewiß alles andere als grünewaldisch, aber man ahnt doch unter dem italienisch-glatten Schema wenigstens, wie diese im Original ausgesehen haben kann. Bei der Berliner Kopie aber macht sich ein so ganz anderer, kleinlich-tiftelnder Geist geltend (der zu der affektiert geschwungenen Gestalt der Maria, dem kleinlich unterbrechenden Landschaftsprofil und der dreisprachigen Kopfinschrift paßt), daß von Grünewald nicht viel zu spüren bleibt. Man muß einmal den Faltenwurf des Baseler oder Karlsruher Bildes dagegen halten. Die v. Pauer'sche Kopie gibt auch da viel mehr von Grünewalds Geist. Zwar fehlt völlig seine plastische Stofflichkeit, aber es ist trotzdem unter der gröberen Hand des Kopisten etwas von dem großen, zusammenfassend verallgemeinernden Zug des Karlsruher Bildes zu spüren. Die Farbenverteilung ist dem erkennbaren Schema nach ungewöhnlich, aber mit Grünewalds Geschmack in der angenommenen Zeit gut vereinbar. Es handelt sich im wesentlichen um das Gegeneinanderspiel von hellem Havanna und dunklem Chromgrün von Maria zu Johannes, und einem zwiefachen Rot (Siegel- und Karmin-) von Johannes zu Magdalena vor schwarzgrünem Grunde. Der Leichnam, an dem der, ans Baseler Bild gemahnende, schmale Kopf mit spitzer Nase auffällt, ist von heller, grüngrauer Gesamttönung; alle Schatten und Modellierungen sind matt-olivgrün, die Randschatten ebenso wie der nur angedeutete Bart und das Haar mit der nicht ausgeführten Dornenkrone dunkel rotbraun. Trotzdem manche Veränderungen, die sicher nichts mit dem Original zu tun haben, vorkommen — vor allem das nicht den Bildrand berührende Kreuz — halte ich dafür, daß diese noch gar nicht gewürdigte Kopie, die vor etwa zehn Jahren um

wenige Mark aus der Umgebung von Würzburg von dem heutigen Besitzer erworben wurde, am ehesten Anspruch darauf hat, als eine unmittelbare Kopie des Originals zu gelten.

(10) [z. S. 107.] Der Farbenwechsel ist vielleicht wie so vieles andere symbolisch im Sinne der Legende zu denken. In der Himmelfahrtslegende fragen die Engel den Verklärten: „Warum ist Dein Gewand so rot und Dein Kleid wie das eines Keltertreters? Das rote Kleid, davon sie sprechen, das Christus trägt, das ist sein Leib, der rot ist vom Blute; denn da er auffstieg, waren noch die Wundmale an ihm. . . . Die Engel sprechen: Wer ist dieser König der Ehren? Antworten andere: Das ist der Weiße und Rote, das ist, der keine Schöne hat und keine Zier . . . . häßlich im Tod, herrlich, da er auferstund; weiß und rein von der Jungfrau geboren, rot am Kreuze; dunkel in seiner Schmach, herrlich im Himmelreich." (Legenda aurea, übersetzt von R. Benz. Jena 1917, S. 480/81.)

(11) [z. S. 110.] Vgl. Benz, Legenda aurea, a. a. O. S. 478.

(12) [z. S. 120.] Die Verklärung in der Casseler Galerie (abwechselnd bald „Altdorfer", bald „U. Apt", zuletzt „Meister des Rehling-Altars") scheint mit der Frankfurter Verklärung irgendwie zusammenzuhängen. Dort kniet vorn der Stifter ebenfalls analog dem an gleicher Stelle knieenden Manne in Botticellis Anbetung. Leider ist es mir noch nicht geglückt, das Wappen des Casseler Bildes zu deuten.

(13) [z. S. 128.] Ich habe des mehreren angedeutet, daß die koloristischen Eigentümlichkeiten Grünewalds ihre Herkunft aus dem Stil der schwäbischen Glasmalerei empfangen haben könnten. „Verkündigung" und „Engelskonzert" geben Anlaß, die Hypothese näher zu begründen. Vor allem das Tempelchen in letztgenanntem Gemälde ist aufschlußreich. Obwohl dessen Architektur und Auszier weder in Stein — der Technik wegen — noch in Holz — der Bemalung wegen (vgl. Schmid a. a. O. S. 159) — in Wirklichkeit ausführbar, bzw. damals ausgeführt waren, der Maler also auch nichts wirklich Vorhandenes nachgeahmt haben kann, so zeigt sich doch im ganzen, wie Schmid treffend bemerkt, „in der dekorativen Verteilung der Polychromie ein ausgebildetes System, nicht bloß künstlerische Überlegung". Und dieses System berührt sich nicht nur stofflich, nicht nur dem Inhalt nach mit dem des „speculum humanae salvationis", sondern vor allem mit dessen gebräuchlichster Veranschaulichung in Glasmalereien einer besondern Richtung. Die stockwerkweise Verteilung von Engelsscharen und Propheten, und die Farbendisposition an den Architekturteilen findet sich dem Prinzip nach sehr ähnlich in bekannten „Legendenfenstern" der schwäbischen Schule. Im einzelnen verweise ich etwa auf das (bei Burger-Schmitz-Beeth, Handbuch der Kunstwissenschaft, „Altdeutsche Malerei", Fig. 421 abgebildete) Fenster im Berner Münster. Man beachte hier vor allem die Prophetenfiguren. Ferner Helenafenster (Dom zu Erfurt). Dann was sich in Ulm selbst an Beispielen dieser Art findet. Das Marienfenster im Münster (Abb. Burger-Schmitz-Beeth a. a. O. S. 414) läßt die Gestalten aus den tiefen, schattenfangenden Bögen der gemalten Architektur ganz so in juwelenartig-fleckenhafter Schönheit ihrer Kontrastfarben herausglimmen, wie Grünewalds Musikanten im Engelskonzert. Dann finden sich da die gelben phantastischen Gewölbegurte, die im Glasbild ebenso selbstverständlich sind, wie Grünewalds grüne bzw. rote Kreuzrippen in der Kapelle der Verkündigung für das Tafelbild auffallen. Die Schatten der vorherrschenden Bauteile sind in Ulmer Fenstern im Kontrast zu dem weißen Licht mit Violett angegeben, ein Ton, der analog in den Kehlungen des Engelstempelchens in Colmar dominiert. Der Baldachin über den Engeln im Tempelinnern kommt zwar einmal bei Dürer vor (Marienleben, Tempelgang); er findet sich aber auch sehr ähnlich ausgespannt schon am genannten Ulmer Fenster zur Rechten und Linken über dem untersten Streifen mit der Anbetung des Kindes. — Zum Schluß ein paar wichtige Einzelübereinstimmungen. Die Geste und die eigenartige Hutform des Propheten (Engelskonzert, über dem goldnen Säulchen links) entspricht häufig Vorkommendem auf den genannten Fenstern. Für den Spitzhut vgl. z. B. Jakobskirche in Rothenburg o. T. „Mannalese" (Abb. eines Details in Fischer, Glasmalerei, Taf. 37). Für die Geste z. B. Paßfiguren eines Berner Fensters (Abb. bei Burger-Schmitz-Beeth a. a. O. Fig. 421). Die Blattwerkform innerhalb der Portalkehlungen des Tempels ist als Muster für Hintergrundsdamaszierung im Glasbild sehr beliebt (vgl. das Fensterbild des „Meßopfers" in Rothenburg o. T.). Das alles kann natürlich nur als vorläufiger Hinweis auf Allgemeinstes gelten. Ohne Zweifel würde systematische Untersuchung, zu der es aber erst der nötigsten Publizierungsarbeiten bedarf, die Spuren sicherer erkennen lassen. —

(14) [z. S. 136.] Für Einzelheiten dieser Frage verweise ich auf die vorläufigen Darlegungen in meinem Aufsatz „Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar" in Kunstchronik N. F. XXVIII, S. 34 ff.

(15) [z. S. 138.] Eine jämmerliche Übermalung des Mariengesichts raubt diesem heute sein Bestes, das

Lächeln. Auch die Colmarer Maria im Rosenhag hat im XVIII. Jahrhundert ähnlich entstellt ausgesehen. Dort ist die Restauration völlig geglückt. Es wäre also hohe Zeit, daß der kostbare Schatz der Stuppacher Dorfkirche endlich einmal in die Hände eines zuverlässigen Wiederherstellers gegeben und dann wenigstens an einem besseren Platz aufgehängt werde. Man würde vermutlich noch manche Überraschung unter der deckenden Farbschicht des spätgeborenen Klexers, dem das Bild in die Hände gefallen ist, entdecken.

(16) [z. S. 148.] Benz, Legenda aurea a. a. O. S. 159.

(17) [z. S. 164.] Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle. Halle a. S. 1891. II., S. 32.

(18) [z. S. 180.] Auf dieses Blatt, sowie auf das andere der Sammlung Licht paßt Sandrarts Beschreibung, daß die Risse in jenem „Buch" Uffenbachs z.T. „in Lebensgröße" ausgeführt waren. Vgl. Friedländer i. Jahrb. d. pr. Kstslg. XXXIX S. 201, der außerdem noch die Stockholmer Zeichnung und die beiden in Lützschena (veröffentlicht von Becker i. Ztschr. f. bild. Kunst 1914) aus derselben Quelle herleiten möchte. Die letztgenannten zwei Studien einer Klagenden würden diese Annahme, ihres besonders großen Formats wegen, zulassen, wenn ihre Autorschaft so fest gesichert wäre, wie heute angenommen wird. Eine gewisse Analogie bietet sich etwa im Jünger Johannes der Isenheimer Kreuzigung, aber die Handschrift Grünewalds vermag ich in der teilweise temperamentlosen Form dieser Studien nicht zu erkennen. (Allerdings ist es mir noch nicht möglich gewesen, die Originale eingehend zu studieren; mein Urteil stützt sich vor allem auf Photographie.) Was nun das Oxforder und Berliner Magdalenenblatt betrifft, so weiß man die ursprüngliche Bildgröße nicht. Die Handschrift auf dem Oxforder Exemplar, von der Schmid einmal glaubte, sie sei diejenige Uffenbachs selbst, besagt in diesem Zusammenhang mit dem „Buch" nichts. Wohl aber bemerke ich, daß die Inschrift (in Tinte) kaum einen Zweifel über die Person des Schreibers zuläßt. Wenn der Inhalt der Beischrift — daß das links in Kreide hingeschriebene Mathis — das M ist heute abgeschnitten — vom Maler selbst herrührt — zutrifft, dann ist auch die Inschrift rechts die seine. Man vergleiche die Buchstabenformen des „athis" links mit denselben im Text rechts! Die Form des t, die Verbindung mit dem h, dessen schwer nach oben rechts und unten links ausladende Schleifen, das i mit dem anschließenden so charakteristischen s — alles stimmt formal genaustens überein. Der ganze Unterschied liegt darin, daß links mit leicht geführter Kreide, rechts mit schwerer, aufgedrückter Feder geschrieben ist. Ich glaube deshalb, daß die Beischrift rechts nicht die urkundliche Notiz eines Sammlers, sondern das Zeugnis des Meisters ist: „Jedes Blatt, das „Mathis" signiert ist, ist eigenhändige Arbeit." Die Form des Satzes: „Disses hatt Mathis von Offenburg des Churfürsten v. Mentz Maler gemacht und wo du Mathis geschriben findest das ha er mit eigner Hand gemacht" ist ähnlich der, die Dürer auf der ihm von Raffael gesandten Zeichnung anwendet: „Raphahill di Urbin der so hoch poim pobst geacht ist gewest hat dise nackette bild gemacht und hat sy den Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt im sein Hand zu weysen." Nur daß bei Grünewald die Übereinstimmung des Schriftcharakters zwischen Signum und Erläuterung beweist, daß diesmal nicht der Empfangende, sondern der Gebende selbst so schrieb. An irgend jemand vielleicht, der einen Auftrag zu erteilen beabsichtigte.

(19) [z. S. 184.] Eine so ausführliche Studie kann nur für ein Gemälde angefertigt worden sein. Handzeichnungen um ihrer selbst willen, wie wir sie heute kennen, standen damals gar nicht in Frage. Der Stil weist in die Hallesche Periode, in die Nähe des Erasmus-Mauritius-Bildes. Die dargestellte Person kann kaum etwas anderes bedeuten als Magdalena. Die Heilige genoß im damaligen Deutschland eine wachsende, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts bereits fast der Verehrung für die heilige Anna gleichkommende Achtung. Erzbischof Ernst von Magdeburg, Vorgänger Albrechts von Brandenburg, hatte bereits den Plan gehegt, die neue Lieblingsheilige zur Hauptpatronin von Halle zu erheben. Unter Albrecht wurde das verwirklicht. Das Wappen, das Kaiser Karl V. auf Albrechts Ersuchen dem von diesem begründeten Kollegiatstift verlieh, zeigte neben dem roten Adler von Brandenburg und den Salzkörben der Pfännerschaften die drei Salbbüchsen der Magdalena. In der Stiftskirche war ihr der dem Mauritiusaltar (am Ende des südlichen Seitenschiffs neben dem Hochchor gelegen) korrespondierende Altar (in der auf der Nordseite gelegenen, das andere Seitenschiff abschließenden Kapelle) geweiht. Die wichtigsten Gemälde der Stiftskirche sind auf Albrechts Veranlassung gemalt und aufgestellt worden. Grünewald hatte das Gemälde für den Altar der zwei männlichen Hauptheiligen gemalt. Daß er auch das für den Altar der weiblichen Patronin auszuführen gehabt habe, liegt um so näher, als ja der Kardinal, der 1541 nur seine Lieblingswerke vom erzwungenen Verkauf zurückhielt, außer dem Mauritiusbilde auch das korrespondierende Gemälde des Magdalenen-

altars (vorläufig) in die am Stift gelegene „neue Residenz“ überführen ließ. Da das Dominventar vom Jahre 1525 jedoch als Gemälde des Magdalenenaltars eine „ganz werklich gemalte Auferstehung“ angibt, von einem Magdalenenbilde Grünewalds auch nichts bekannt ist, so besteht heute die Ansicht, daß sich an genannter Stelle eine Auferstehung Cranachs befunden habe. Die Bestätigung konnte man darin sehen, daß eine solche sich in der Tat heute noch in Aschaffenburg, wohin Albrecht seine Halleschen Kunstschätze überführen ließ, vorfindet. Ich kann nicht recht daran glauben, daß gerade den Hauptaltar der neuen Patronin ein Bild geziert haben soll, auf dem sie selbst nicht zu sehen war. Themen gab es. Man brauchte nicht wie bei Mauritius und Erasmus den Bildvorwurf geradezu an den Haaren herbeizuziehen. Auch der größte, heute noch erhaltene plastische Schatz der Kirche, die polychrome Kanzel von 1526, ist doch im Inventar, bei dessen Aufnahme sie noch nicht bestand, nicht erwähnt. Man sollte nicht vergessen, daß die Kirche erst 1520 geweiht wurde, in 5 Jahren also noch längst nicht fertig ausgestattet gewesen sein kann! Freilich besteht ja noch die Möglichkeit, daß der Maler über dem Bilde weggestorben ist! Beliebte Themen für einen Magdalenenaltar sind immer das „Noli me tangere“ (Magdalena und Christus als Gärtner) oder auch die Darstellung der Frauen am Grabe gewesen. Beides Bilder, die gut und gerne von einem deutschen Notarius bei der Inventarisation kurz als „Auferstehung“ bezeichnet worden sein könnten. Da es mehrere Studien von Frauen ähnlicher Haltung gibt, hat das Thema „die Frauen am Grabe“ am ehesten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit. Ausgeschlossen ist es ja auch nicht, daß das Magdalenenbild zur Zeit dieser Bestandesaufnahme von 1525 noch nicht vollendet und aufgestellt war, und daß bis dahin tatsächlich als Notbehelf das Cranachbild benutzt worden ist. Ebensowenig ausgeschlossen ist es, daß Grünewald über dem Bilde gestorben ist. Feststellen läßt sich darüber nichts mehr, denn wir besitzen kein solches Gemälde. Die Tatsache aber, daß der Kardinal gerade diese beiden Bilder später mitnahm (die „Pseudo-Grünewald“-Gemälde wurden mitgeführt, weil sie zum Ganzen gehörten), während so ziemlich alles andere unter den Hammer kam, macht es wahrscheinlich, daß Grünewald ein Magdalenenbild gemalt hat, von dem uns diese eine Skizze und weiter nichts erhalten geblieben ist.

(20) [z. S. 198.] Ein Zwang zu solcher Interpretation besteht in keinem Falle. Denn die räumliche Position der Körper ist nicht zu bestimmen, und das Blatt ist in seinem heutigen Zustande offenbar nicht intakt. Die dreimal verschiedene Haartracht und das dreimalige Vorhandensein eines selbständigen Halses nebst den zugehörigen Oberkörperteilen macht es gar nicht so unwahrscheinlich, daß nur ein sehr enges Beisammenstehen und nicht ein Verwachsensein gemeint ist. Man könnte etwa an drei Gestalten, die zu einer Darstellung des Pfingstwunders gehören, denken. Baldung hat sehr ähnliche Typen in seinem Tod Mariä gebracht.

(21) [z. S. 198.] Karl Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei. II. Band, S. 169. München 1913.

(22) [z. S. 202.] Es entspräche nicht nur den besonders gearteten mystischen Tendenzen Grünewalds, sondern dem ganzen Geist einiger damaliger Schwärmersekten, mit vollkommen „naturalistischen“ Typen dem übersinnlichen Mysterium der Trinität sinnliche Gestalt zu leihen. Der paradoxe Trieb, eigentlich Undarstellbares darzustellen, entspricht dem Wollen, das in den „Paradoxa“ des Predigers Sebastian Franck wirkt. Es fallen einem Aussprüche ein wie dieser: „Gott ist der Teufel und Christus der Welt Antichrist.“ Oder man denkt an „den furchtbaren Gott der Bösen“. Ohne einer geflissentlichen Deutelei dieses vielleicht gar nicht so rätselhaften Blattes das Wort reden zu mögen, will ich aber ein paar Stellen aus derjenigen mystischen Schrift hier anführen, deren Gehalt am ehesten für eine Einwirkung auf Grünewald und eine Zeichnung wie diese sprechen könnte. Die Analogien sind offenkundig, können aber, wie immer wieder betont werden muß, ebensogut zufälliger Art sein. Jedenfalls illustrieren sie eine Stimmung, die, aus dem eigentlichen Mittelalter stammend, in den mystischen Kreisen der Reformationszeit eine romantische Wiedergeburt erlebt zu haben scheint. Ich meine die Schriften Heinr. Seuses, und vor allem dessen Buch „Seuses Leben“, das nachweislich im Anfang des XVI. Jahrhunderts sehr eifrig gelesen worden ist. Ich zitiere daraus (nach der Neuausgabe, Jena, Diederichs 1911, Bd. I) ein paar Stellen, die vom Wesen der Trinität handeln, und verweise auf die mögliche Beziehung zur Zeichnung Grünewalds. Der Maler gibt drei ineinander hängende, im Raumlosen hängende Köpfe, von denen einer vorwärts, der andere seitwärts, der dritte rückwärts starrt. Eine Art gotische Hekate also. Etwas wie die „Mütter“ Fausts, wohnend im Unbetretenen, nicht zu Betretenden, von Einsamkeiten umhergetrieben. Seuse sagt: „Und dennoch bleibt hier (in der Dreieinheit Gottes) der Geist in dem Genuß der gleichewigen, gleichgewaltigen, innebleibenden und doch ausfließenden Personen .... a b g e s c h i e d e n v o n

allem Gewölk und Gewerbe der niedern Dinge, anstarrend die göttlichen Wunder .... hängend in der Einheit des Seins". Wer nun, um das Unbegreifliche verstehen zu können, „das in Bilder fassen will", fährt Seuse fort, „der nehme eines Menschen Form, aus dessen innerstem Herzen entspränge eine gleiche Gestalt, also, daß sie allezeit wieder hineinstarrte .... Der oberste überwesliche Geist hat den Menschen geadelt, daß er ihm von seiner ewigen Gottheit leuchtet, und das ist das Bild Gottes in dem vernünftigen Gemüt, das auch ewig ist". Vollends bestechend wird aber die Ähnlichkeit zwischen dem Text Seuses und der Zeichnung Grünewalds im folgenden. Ja sie bietet sogar eine Möglichkeit, den inhaltlichen Zusammenhang der drei geschilderten Charaktere zu kontrollieren, von denen ich den hinteren „Querkopf" als „ersten", den andern, bis zur äußersten Geistesarmut hingebend Gutmütigen links, als „zweiten", und den steil gefügten Felsen vorn als „dritten", mit folgenden drei „Bildern" Seuses zu vergleichen bitte. Seuse will das Mysterium des „Zurückfließens der Dreiheit in die Einheit", also das, was Grünewald (im Falle gleicher Absicht) ja auch mit der Synthese der drei individuellen Charaktere sinnfällig machen will, erklären, und tut es nun mit diesen Worten: „Das erste Bild ist eine freie Abwendung von der Welt Lüsten und ein sich kraftvoll mit emsigem Gebet Auf-zu-Gott-wenden. Das andere Bild ist: sich willig und geduldig darbieten, die unzählige Menge all der Widerwärtigkeiten zu leiden, die ihm von Gott und den Kreaturen zufallen mag. Das dritte Bild ist: daß er das Leiden des gekreuzigten Christus in sich bilde .... mit einer kräftigen Gelassenheit, als ob der Mensch sich selber tot sei."

Aus der Grünewaldliteratur.

Für die ältere Literatur existieren drei umfassende bibliographische Zusammenstellungen:

Waltz, A. Bibliographie des ouvrages et articles concernant M. Schongauer, M. Grünewald et les Peintres de l'ancienne Ecole allemande à Colmar. Colmar 1903 (reicht bis zu diesem Jahre).

Müller, Gottfried. Grünewald-Bibliographie im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII (1910).

Escherich, Mela. Grünewald-Bibliographie (1489 — Juni 1914). Straßburg 1914.

Allesch, G. v. Beiträge zur Betrachtung Grünewalds. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III (1910).

Baumgarten, Fr. Grünewalds Isenheimer Altar. Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. XIV.

Becker, F. Zwei neuaufgefundene Studien M. Gr's. Zeitschr. f. bildende Kunst, N.F. XXV (1914).

Bock, Fr. Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904.

Bock, Fr. Matthias Grünewald. I. Bd. München 1909.

Braune, H. Ein Bild von Matthias Grünewald. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII (1910).

Burckhardt, Jac. Mitteilungen aus Basel Kunstblatt, 1844.

Burckhardt, Jac. Matthias Grünewald, in 2 Aufl. v. Kuglers Handbuch, 1847.

Feigel, A. Skulpturen im Stile Grünewalds. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, II (1909).

Feigel, A. Christus triumphator. Ein Beitrag zur Erklärung des Isenheimer Altars. Hochland Aprilheft, (München) 1919.

Flechsig, E. Cranach-Studien, I. Leipzig 1900.

Fleurent, J. Der Isenheimer Altar. Colmar. (Sonderdruck der Mitteilungen der Schongauergesellschaft.)

Förster, F. Grünewald, in Försters Handbuch, 1853.

Friedländer, M. J. Der Isenheimer Altar. München 1908.

Friedländer, M. J. Rezension des Grünewaldaufsatzes von H. A. Schmid. (Basler Festbuch.) Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII (1894).

Friedländer, M. J. Zwei Grünewald-Zeichnungen. Jahrb. d. preuß. Kstslg., XXXIX (1918).

Glaser, C. M. Grünewald in Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1917.

Goutzwiller, Ch. Le Musée de Colmar. Colmar et Paris 1895.

Hagen, O. Zur Frage der Italienreise des M. Grünewald. Kunstchronik, N.F. XXVIII (1916/17).

Hagen, O. Bemerk. zum Aschaffenburger Altar des M. Grünewald. Kunstchronik, N.F. XXVIII (1916/17).

Hagen, O. Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien. Kunstchronik, N.F. XXVIII (1916/17).

Hagen, O. Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien. Kunstchronik, N.F. XXIX (1917/18).

Heidrich, E. Altdeutsche Malerei. Jena 1909.
Hering, Cl. Der Isenheimer Altar. München 1919.
Hugot, L. Livret indicateur du Musée de Colmar.
Janitscheck. Grünewald, in Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Josten, H. H. Matthias Grünewald. Bielefeld und Leipzig 1912.
Kautzsch, R. Matthias Grünewald. Bericht über die Verh. des Kunsthist. Kongresses. Lübeck 1900.
Kehrer, H. Das Wunder des Isenheimer Altars. München 1919.
Koegler, H. Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX.
Koegler, H. Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? Monatshefte für Kunstwissenschaft, I.
Kraus, F. X. Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, II. Straßburg 1883.
Kraus, F. X. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. (Amtsbezirk Tauberbischofsheim, bearbeitet von Oechelshäuser) IV. Freiburg i. B. 1898.
Lange, K. Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXIX.
Lange, K. Mariä Erwartung, ein Bild Grünewalds. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIII (1910).
Lehrs, M. Vier neue Grünewaldzeichnungen. Mitt. aus den sächs. Kunstsammlungen, I. Leipzig 1910.
Lübke-Semrau. Grünewald, in Geschichte der Renaissance.
Major und Ganz. Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare. LIX. Jahresbericht der ve. Kunstsammlungen in Basel, N.F. III (1907).
Major, M. Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare. LX. Jahresbericht der ve. Kunstsammlungen in Basel, N.F. III (1908).
Mayer, A. L. Grünewald, der Romantiker des Schmerzes. München (o. J.).
Mayer, A. L. Matthias Grünewald. München 1919.
Passavant, J. D. Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands. Kunstblatt 1841 und 1846.
Rieffel, Fr. Grünewaldstudien. Zeitschrift für christliche Kunst, X (1897).
Rieffel, Fr. Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. XIII (1902).
Römer, E. Das Leben des Matthias Grünewald. Unterhaltungsbeil. d. Tägl. Rundsch., Nr. 7/8 (Jan. 1918).
Römer, E. Entgegnung zu E. Voigtländer: Ist Grünewald in Italien gewesen? Ebenda, Nr. 19 (Febr. 1918).
Schmermann, M. Grünewald-Studien in Schwaben. Bes. Beilage z. Würtemberg. Staatsanzeiger 1. X. 18.
Schmid, H. A. Matthias Grünewald. Festbuch zur Eröffnung des hist. Mus. in Basel. Basel 1894.
Schmid, H. A. Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald. 2 Bände. Straßburg 1911.
Schmid, H. A. Matthias Grünewald im Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1911.
Schmid, H. A. Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians. Jahrb. d. Wiener Zentralkomm., 1909.
Schmid, H. A. Einzelaufsätze zur Kritik und Geschichte Grünewalds. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, XXIII; Monatshefte für Kunstwissenschaft, I.
Schmidt, W. Matthias Grünewald. Repertorium für Kunstwissenschaft, I (1876).
Schneider, Fr. Matthias Grünewald u. d. Mystik. Beil. z. Allg. Ztg., 1905. (Sonderdruck Offenbach 1904).
Schubring, P. (-Avenarius). Matthias Grünewald. München 1907.
Schubring, P. Der Isenheimer Altar. Leipzig 1913. (Auch in „Die Galerien Europas", VI. Leipzig 1911).
Simon, K. Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a. M. Kunstchronik N.F. XXX (1919).
Thode, H. Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passion. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXI (1900).
Voigtländer, E. Zur Italienreise Grünewalds. Kunstchronik, N.F. XXIX.
Voigtländer, E. Ist Matthias Grünewald in Italien gewesen? Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau, Nr. 19 (Februar 1918).
Voll, K. Die Versuchung des hl. Antonius bei Schongauer und Grünewald; der Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus von Grünewald und Velasquez, in Vergleichende Gemäldestudien, N.F. München (1910).
Weisbach, W. Matthias Grünewald. Formales und Psychologisches, in Kunst und Künstler. 1917/18.
Woltmann, A. Streifzüge im Elsaß. V. Der deutsche Correggio. Zeitschrift für bildende Kunst, VIII (1873).
Woltmann, A. Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.
Woltmann und Woermann. Geschichte der Malerei, II (1882).
Woermann. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, III (1911).
Zucker, M. Die früheste Erwähnung Grünewalds. Kunstchronik, N.F. X (1899).
Zülch, W. K. Grünewald oder Grün? Repertorium für Kunstwissenschaft, XL, N.F. V (1917), S. 120ff.

Nachweis der abgebildeten Werke Grünewalds.

(**Nach Aufbewahrungsorten:** Alphabetisch wie die Orte sind ebenfalls nnter jedem Ort die Bildgegenstände angeordnet. Alle aus einem solchen abgebildeten Ausschnitte sind unter den betreffenden Hauptgegenständen (der natürlichen Bildordnung gemäß) zu suchen und durch vorgesetztes (A.) gekennzeichnet. Umfassendere stehen den entsprechenden spezielleren Teilausschnitten voran. Handzeichnungen sind von den Gemälden durch nachfolgendes (Z.) abgehoben. Die Zahl hinter dem betreffenden Gegenstand bezeichnet die Seite mit der Abbildung.)

Werke anderer Meister.

